ISSN 0208—2551

5–6'2002

МАСТАЦТВА

Уладзімір Мурахвер. Тэатр. Каляровае шкло, маліраванне, ліццё, 1992.

Уладзімір Мурахвер. Курачка раба. Каляровае і бясколернае шкло, пескаструменная апрацоўка, 1963.

Часопіс Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь

МАСТАЦТВА

№ 5–6 (233–234)
май–чэрвень 2002

Выдаецца са студзеня 1983 года

Адрас рэдакцыі: 220029, Мінск, вул. Чычэрына, 1. Тэл.: 289-34-67, 289-34-68.

Разліковы рахунак рэдакцыйна-выдавецкай установы «Культура і мастацтва» № 3015201720010 у Цэнтральным аддзяленні ў г. Мінску АТТ «Белінвестбанка» ў г.Мінску, код 493 (часопіс «Мастацтва»).

Рэдакцыйна-выдавецкая ўстанова «Культура і мастацтва» Міністэрства інфармацыі Рэспублікі Беларусь.

Наш Internet адрас: www.ibamedia.com

Наш E-mail: mastatstva@tut.by

На першай старонцы вокладкі: Аляксандр Дзямідаў. Лялькі. Алей, 1995. 80x90.

Што патрэбна скульптуры, каб стаць несмяротнай?

Ала ШАМРУК

Прычын, ад якіх залежыць, ці стане твор манументальнай скульптуры «жывой істотай» у гарадскім асяроддзі і ў жыцці, месцам сустрэч, спатканняў, ускладання кветак, ці застанецца мёртвым халодным ідалам, якога ў лепшым выпадку проста не заўважаць, — такіх прычын на самай справе не так ужо шмат. Гэта мастацкасць і актуальнасць тэмы помніка для канкрэтнага часу і месца. Праўда, у межах гэтых дзвюх прычын можа быць і мноства нюансаў, пры спрыяльным спалучэнні якіх асобныя недахопы ў вырашэнні і ўстаноўцы помніка могуць быць нейтралізаваны — і з цягам часу ён ужываецца ў асяроддзе, робіцца яго арганічнай і неад'емнай часткай. Але здараецца і інакш — і тады помнік становіцца толькі прасторавым арыенцірам, знакам ці выпадае са структуры гарадскіх сувязей, а часам застаецца ў ёй назаўсёды чужынцам.

Не такім адназначным пытаннем з'яўляецца ацэнка мастацкасці твора манументальнай скульптуры, якая звычайна мае на ўвазе два аспекты: уласна мастацкі і палітычны. Так склалася ў савецкі час і працягвае заставацца сёння, што манументальнае мастацтва ў нас вельмі моцна знітавана з палітыкай. І менавіта палітыка часта бескампрамісна дыктуе нормы мастацкасці. Беспрадметнае мастацтва, якое адваявала сабе права на існаванне ў станковых формах, актуальныя пошукі вобразнасці праз увасабленне прасторава-часавых катэгорый, метафары і г. д. з надзвычайнай упартасцю не дапускаюцца ў манументальнае мастацтва. Шмат змянілася ў нашым жыцці за апошнія некалькі дзесяцігоддзяў, аднак палітыка і ідэалогія па-ранейшаму застаюцца вызначальнымі ў выбары тэмаў твораў манументальнай скульптуры і месца іх устаноўкі ў горадзе, хоць гэтыя сувязі з часу перватварэння савецкага мастацтва ў постсавецкае сталі не такімі прасталінейнымі.

Аб'ектыўная ацэнка мастацкасці твора манументальнай скульптуры залежыць ад адказаў на пытанні: ці ёсць у гэтым творы сугучнае часу вырашэнне вобраза або тэмы? Ці прысутнічае нешта новае, звязанае з сучаснымі мастацкімі пошукамі ў пластычным увасабленні помніка? Калі няма — помнік мёртвы ад нараджэння.

Цікава ў гэтай сувязі разгледзець скульптурныя помнікі Мінска — ад яго галоўных манументаў да дэкаратыўных камерных кампазіцый. Творчай энергіяй мастакоў, валявым актам афіцыйных асоб і капрызамі лёсу атрымаўшыя права на існаванне, яны па-рознаму прыстасоўваюцца да зменлівага асяроддзя, і жыццё ўносіць свае акцэнты ў задумы аўтараў.

Манументальная спадчына Мінска, якая засталася нам ад мінулага стагоддзя, сфарміравалася пад уплывам магістральнай праграмы, што атрымала развіццё з ажыццяўлення плана манументальнай прапаганды. Яна вылілася ў фарміраванне унікальнай у мастацкай культуры з'явы — савецкага манументальнага мастацтва, феномен якога заключаўся ў падмене мастацкасці тым, што мела назву сацрэалізму і было своеасаблівай міфалагізацыяй камуністычнай утопіі. Адметнай рысай савецкага манументальнага мастацтва, якая вызначыла яго вобразны змест, з'яўляецца характэрная трактоўка гісторыі, за пункт адліку якой прынята Кастрычніцкая рэвалюцыя. З мінулага прызнавалася толькі тое, што мела адносіны да рэвалюцыйнага руху. Менавіта гэтае мастацтва расставіла галоўныя вобразныя акцэнты ў гарадскім асяроддзі Мінска.

Дзяржаўная праграма ўстаноўкі ў горадзе манументальных твораў, заснаваная на адзінай ідэйна-вобразнай і горадабудаўнічай канцэпцыі, змянілася сёння даволі хаатычнай дзейнасцю. З'яўленне ў горадзе помніка — гэта і палітычная гульня, і шмат у чым выпадковая і непрадказальная з'ява. Аднак і ў гэтай дзейнасці можна разгледзець два напрамкі.

Сяргей Вакар. Помнік Максіму Багдановічу. 1981.

Першы, які ў той ці іншай меры карыстаецца падтрымкай уладаў, дэманструе цесную сувязь з афіцыйнай лініяй і ў пытанні перыядызацыі гісторыі, і пры выбары тэмаў і асобаў, якія мусяць быць увекавечанымі. Нават устаноўка помніка А.С.Пушкіну ўспрымаецца як палітычны акт — у першую чаргу ён сімвалізуе для нас не паэзію, а яднанне з Расіяй. Непасрэдным праяўленнем афіцыйнага палітызаванага напрамку ў манументальным мастацтве з'яўляюцца прапанаваныя праекты манументаў партызанскаму руху (аўтар В.Занковіч) і маршалу Жукаву (аўтар Ю.Паўлаў). Другая тэндэнцыя, якая развіваецца сама па сабе, прабіваецца дзякуючы энергіі мастакоў і людзей, неабыякавых да лёсу нацыянальнай культуры. Тут знаходзяць увасабленне тэмы, знітаваныя з генетычнай памяццю народа, рэалізоўваецца патрэба вярнуць сапраўднасць гісторыі і адрадзіць каштоўнасці нацыянальнай спадчыны. Тое свабодалюбівае і гордае, што бачыцца ў бронзавых постацях нацыянальных культурных дзеячаў далёкага мінулага, адных прымушае далёка абыходзіць гэтыя помнікі, а іншым дапамагае знайсці глебу для пачуцця ўласнай годнасці і надзеі на будучыню. Няма нічога дзіўнага ў тым, што, выконваючы такую палітычную місію, яны сёння не ў фаворы. Асабістай справай мастакоў і выпадковых спонсараў з'яўляецца сёння свабодная ад палітыкі камерная дэкаратыўная пластыка.

Гісторыя стварэння манументальнай скульптурнай эпапеі Мінска пачынаецца з узвядзення ў першыя паслярэвалюцыйныя гады часовых помнікаў, якія адыгрывалі ролю сімвалаў новага жыцця, — помнікі К.Марксу (скульптар К.Елісееў, 1920 г.), Г.Лекерту (скульптар А.Бразер, 1927 г.), салдатурэвалюцыянеру (скульптар А.Краснапольскі, 1917 г.), чырвонаармейцам (скульптар М.Цэхановіч, 1919 г.) і інш. Актуальнасць гэтых помнікаў, наспех адлітых з гіпсу ці скалочаных з дошчачак і народжаных рэвалюцыйным энтузіязмам мас, падмяняла сабой мастацкасць і атаясамлівалася з ёй. Іх карнавальнасць фарміравала ў асяроддзі сваю, ілюзорную рэчаіснасць на аснове новай міфалогіі, пабудаванай на камуністычнай ідэі. Гэтая карнавальнасць ці жаданне надаць утопіі статус рэальнасці вызначалі і ў наступныя гады палітыку выбару тэмаў і трактоўкі вобразаў у савецкім манументальным мастацтве. Гераіка-патрыятычны пафас у рэвалюцыйна-ваеннай тэматыцы і гіпертрафаваны аптымізм шматлікіх рабочых і калгаснікаў, спартсменаў і піянераў, запаланіўшых вуліцы і паркі горада, дэманстравалі поўнае яднанне з пануючай ідэалагічнай дактрынай і складалі аснову вобразнага ладу манументальнага мастацтва ў савецкі перыяд.

У архітэктурна-мастацкім ансамблі праспекта Скарыны — парадна-прадстаўнічай анфіладзе цэнтральных плошчаў Мінска, аб'яднаных рэпрэзентацыйнай забудовай у стылі «сталінскага ампіру», — вылучаюцца з таго перыяду два безумоўна значныя манументы, у якіх сышліся тыя асноўныя патрабаванні — своечасовасці і мастацкасці, дзякуючы якім яны сталі адэкватным матэрыялізаваным увасабленнем сваёй эпохі. Гэта помнік Леніну (скульптар М.Манізер, архітэктар І.Лангбард, 1933 г.) і манумент Перамогі (архітэктары Г.Заборскі, У.Кароль, скульптары З.Азгур, А.Бембель, А.Глебаў, С.Селіханаў, 1954 г.). Арганічнасць уваходжання ў ансамбль, сугучная свайму часу вобразная і пластычная трактоўка вызначаюць іх ролю як твораў мастацтва і горадабудаўнічых акцэнтаў, як сведкаў гісторыі і «жывых удзельнікаў» сучаснасці.

Пакуль што не знайшлося месца для манументальнай скульптуры на Кастрычніцкай плошчы, якой пры праектаванні ансамбля праспекта была наканавана роля галоўнай плошчы горада. У першыя паслярэвалюцыйныя гады тут, у Аляксандраўскім скверы, быў устаноўлены бюст Янкі Купалы (скульптар З.Азгур), затым на працягу 11 гадоў у прасторы плошчы дамінаваў манумент «правадыра ўсіх народаў» Сталіна (устаноўлены ў 1952 г., архітэктары Г.Заборскі, У.Кароль, скульптары З.Азгур, А.Бембель, А.Глебаў, С.Селіханаў). Вышыня помніка складала 18 м, фігуры — 9 м. Апагеем несвоечасовасці была ідэя ў 1980-ыя гады ўстанавіць на плошчы манумент змагарам рэвалюцыі, што і прадэманстраваў наглядна конкурс. У праектах былі прадстаўлены шырокі дыяпазон урачыста-рэпрэзентацыйных варыянтаў кампазіцый з адлюстраваннем апафеозу рэвалюцыйнай барацьбы. Разам з тым у шэрагу праектаў ужо была асэнсаваная немагчымасць і неактуальнасць увасаблення гэтай тэмы ў манументце. Прынамсі, для сугучнага часу пластычнага адлюстравання тэмы рэвалюцыі як супярэчлівай падзеі ў гісторыі, як страшэннага сацыяльнага эксперыменту над лёсамі некалькіх пакаленняў традыцыйных прыёмаў манументальнага мастацтва (маецца на ўвазе савецкага) ужо было недастаткова. Прапанаваная сёння ідэя ўстаноўкі коннага манумента маршала Жукава перад Домам афіцэраў уяўляецца чыста палітычнай акцыяй у духу павернутай назад гісторыі, якая здольна яшчэ больш паспрыяцьператварэнню цэнтральнай часткі горада ў

Анатоль Анікейчык. Помнік Янку Купалу. 1972.

халоднае, афіцыёзнае асяроддзе, у фарміраванні якога ўжо дасягнулі вялікага поспеху аўтары Палаца Рэспублікі. Не да месца не столькі сама ідэя ўвекавечання гэтай асобы, колькі тая суровая, нават пагражальная патэтыка, з якой вобраз трактаваны скульптарам у эскізным праекце. А пакуль што з роляй жывога сімвала асяроддзя без асаблівых намаганняў спраўляецца размешчаная ў скверы камерная скульптурная кампазіцыя-фантан «Хлопчык з лебедзем».

Супярэчнасці, звязаныя з неадпаведнасцю кампазіцыі помніка Якубу Коласу (скульптар З.Азгур, архітэктары Ю.Градаў, Л.Левін, 1972 г.), разлічанай хутчэй на прыродна-ландшафтнае атачэнне, характару адной з найбольш насычаных транспартнымі патокамі плошчаў горада з часам крыху згладзіліся. Магчыма, дзякуючы трываламу месцу, якое займае Якуб Колас у беларускай культуры, і таму, што яго літаратурных герояў, якія размясціліся побач з пісьменнікам, мы ўспрымаем як сваіх старых знаёмых. Напэўна, таму плошча — адно з любімых месцаў спатканняў моладзі. Магчыма, памылкі ў маштабе ці выпадковасць у пастаноўцы мы лягчэй даруем помніку, чым фальш у вобразнай трактоўцы і абсалютную неактуальнасць тэмы.

Манумент «Гораду-герою». 1985.

Скульптурны ансамбль сквера Янкі Купалы, які складаецца з помніка паэту і дэкаратыўнай кампазіцыі фантана «Купалле» (скульптары Л.Гумілеўскі, А.Анікейчык, А.Заспіцкі, архітэктары Ю.Градаў, Л.Левін, 1972 г.), а таксама твораў скульптурнага пленэру 1989 г., дапамагае зрабіць гэты сквер адным з самых жывапісных і паэтычных куткоў Мінска. Некалькі перабольшаны для паркавага асяроддзя маштаб фігуры выбраны з улікам яе ўваходжання ў ансамбль праспекта. Гэтыя два помнікі, Якубу Коласу і Янку Купалу, ствараюць магутную процівагу рэвалюцыйна-ваеннай тэматыцы манументальнага мастацтва горада ў бок нацыянальнай культурнай спадчыны.

Прыклад абсалютнага дамінавання палітыкі над мастацтвам дэманструе помнік Калініну (скульптары В.Палійчук, І.Глебаў, архітэктары Ю.Грыгор'еў, А.Няўзораў, 1978 г.), які ўстаноўлены на апошняй у анфіладзе цэнтральнай часткі праспекта плошчы і ад якога вее холадам афіцыёза і фальшывай гісторыі. Пры тым, што да маштабных і пластычных характарыстык помніка цяжка прад'явіць прэтэнзіі.

Адзін з лепшых помнікаў горада па выразнасці пластыкі, вобразна-паэтычнаму гучанню, маштабнай і вобразнай адпаведнасці навакольнаму асяроддзю — помнік М.Багдановічу каля Тэатра оперы і балета (скульптар С.Вакар, архітэктары Ю.Казакоў, Л.Маскалевіч, 1981 г.) Ён размешчаны ў гістарычным раёне горада, на Траецкай гары, паблізу ад таго месца, дзе нарадзіўся паэт. На жаль, з-за адсутнасці пешаходных патокаў яго бачаць у асноўным пасажыры гарадскога траспарту, што прыводзіць да некаторай ізаляванасці гэтага помніка.

Утульна размясціўся на сваёй лавачцы Максім Горкі (скульптары А.Заспіцкі, М.Рыжанкоў, І.Міско, архітэктар О.Трафімчук, 1981 г.). Гледзячы на арганічную ў паркавым атачэнні скульптурную пластыку, нават не хочацца думаць пра тое, што гэта адзін з праграмных помнікаў у афіцыйна зацверджанай іерархіі дзеячаў савецкай культуры, прызначаных для ўвекавечання. Яго вобраз непарыўна зліўся ў свядомасці мінчан з назвай парку.

Нежаданне выкарыстаць уласныя вобразныя асацыяцыі асяроддзя, якія гісторыя даносіць да нас у ацалелых архітэктурных пабудовах, у памяці, якая знітавана ў канкрэтным месцы з рознымі эпохамі і лёсамі, няўменне знайсці пластычную і вобразную трактоўку помніка, сугучную прасторы і часу, — усё гэта прысутнічае ў мануменце на «Востраве слёз» (скульптары Г.Паўлава, Ю.Паўлаў, А.Паўлаў, архітэктар Д.Хамякоў, 1996 г.). Гэта нярэдкі ў нашай практыцы прыклад валявога вырашэння падпарадкаваць гістарычнае асяроддзе, навязаць чужую яму тэму. Суровая патэтыка, характэрная для ансамбляў першых пасляваенных дзесяцігоддзяў, прысвечаных ахвярам Вялікай Айчыннай вайны, ужо не да месца ў мануменце воінам-афганцам, які быў устаноўлены ў канцы XX стагоддзя, тым больш у гістарычным цэнтры горада. Трактоўка тэмы патрабавала тут не столькі «мемарыяльнасці», колькі яе філасофскага асэнсавання. Замест таго, каб узмацніць вобразны патэнцыял месца, дзе зарадзіўся горад, гэты манумент хутчэй падкрэсліў карнавальны характар адрэстаўраванай забудовы. Асабліва відавочны дысананс манумента з асяроддзем у параўнанні з маленькім і зусім не маштабным помнікам Я.Драздовічу (скульптар І.Голубеў), устаноўленым таксама ў Траецкім прадмесці і значна больш арганічным у гэтым атачэнні.

Унікальная (і ў палітычным сэнсе таксама) падзея для беларускага манументальнага мастацтва — устаноўка манумента вязням габрэйскага гета (скульптары Э.Полак, А.Фінскі, архітэктар Л.Левін, 2000 г.). Унікальная зваротам да тэмы, якая не ўваходзіла раней у кола тэмаў, афіцыйна прызначаных для ўвекавечання, а таксама пластычным увасабленнем, якое супярэчыць канонам іудаізму, забараняючым адлюстраванне людзей. Сам факт устаноўкі першага на беларускай зямлі помніка габрэям — ахвярам нямецкага нацызму — робіць яго актуальным і значным. Эмацыянальная вібруючая імпрэсіяністычная пластыка, пазбаўленая дэталёўкі, без лішняга пафасу стварае выразны пластычны вобраз трагедыі, і ў значнай ступені — праз мемарыяльны характар самога месца.

Хаатычны характар устаноўкі твораў манументальнай скульптуры, які залежыць ад падтрымкі ці процідзеяння чыноўнікаў, ад выпадковых спонсараў, ад розных уяўленняў пра змест і пластычнае ўвасабленне манументальных твораў у мастакоў і палітыкаў, прывёў да таго, што па сённяшні дзень не ўстаноўлены ў горадзе ўжо гатовы помнік Ф.Скарыне (скульптар А.Дранец), не знаходзіцца грошай на адліўку помніка А.Міцкевічу (скульптары А.Заспіцкі, А.Фінскі), а цэлая галерэя помнікаў выдатным дзеячам нацыянальнай культуры, якіх так чакае горад, — М.Гусоўскаму, К.Тураўскаму, Ф.Скарыне, Е.Полацкай, выкананых маладымі скульптарамі А.Прохаравым, І.Голубевым, У.Панцялеевым, С.Адашкевічам, апынуліся зняволенымі ў цесным універсітэцкім дворыку, без усялякай кампазіцыйнай і прасторавай прывязкі. Пазбаўленыя нармальных умоў існавання ў асяроддзі, можа, і не вельмі дасканалыя, але такія гордыя і велічныя па духу помнікі апынуліся практычна па-за межамі горада — у іншым часавым і прасторавым вымярэнні.

Пакінуўшы да пары да часу пахаванай ідэю развіцця ў манументальным мастацтве тэмы нацыянальнай спадчыны, у афіцыйных колах абмяркоўваюць пытанне аб узвядзенні манумента партызанскаму руху, які некаму бачыцца сёння больш актуальным. Ідэя не новая і ўвогуле перажыла сваю актуальнасць — маецца на ўвазе ўвасабленне тэмы ў формах грандыёзнага манумента. Час вялікай формы, якая нясе вялікую ідэю, ужо прайшоў ці павінен яшчэ наступіць. Але буйны маштаб твора манументальнай скульптуры павінен адпавядаць сіле яго ўздзеяння — у іншым выпадку ён страчвае сэнс. Маштаб манументаў і ансамбляў, узведзеных пасля вайны, сугучны пачуццям людзей, адэкватны адчуванню імі маштабу трагедыі і радасці перамогі. Ці стане пабудаваны ў XXI стагоддзі манумент партызанскаму руху творам мастацтва, здольным выклікаць адпаведныя пачуцці, будзе залежаць ад таго, наколькі сугучнымі часу акажуцца яго вобразнае вырашэнне і пластычнае ўвасабленне. Інакш, і гэта ў лепшым выпадку, ён ператворыцца ў яшчэ адзін прасторавы арыенцір — такі ж, якім стаў манумент «Гораду-герою» (архітэктары У.Крамарэнка, В.Яўсееў, В.Раманенка, скульптар В.Занковіч, 1985 г.) — абстрактны помнік абстрактнай ідэі. Манументам, здольным увасобіць агульнанацыянальную ідэю, мог стаць помнік Ф.Скарыне, устаноўлены на пад'ёме хвалі нацыянальнага адраджэння. Манумент абуджанай нацыянальнай самасвядомасці — вось тэма, якая магла і павінна была прагучаць моцнай дамінантай, што ўсталявала б у рэшце рэшт супрацьвагу афіцыйнай тэматыцы манументальнага мастацтва горада. Пакуль што гэтага не здарылася.

У апошнія два дзесяцігоддзі ў гарадскім асяроддзі Мінска з'явіўся шэраг манументальна-дэкаратыўных твораў, у якіх скульптура выступае ў ролі «чыстага» мастацтва — без ідэі і палітыкі. Непасрэдна набліжаная да чалавека, здольная размаўляць з ім на адной мове, такая скульптура па сіле ўздзеяння часта аказваецца больш значнай за вялізныя манументы — што даказаў маленькі «Чыжык-пыжык», пастаўлены ў Санкт-Пецярбургу Рэзо Габрыадзе. Дэкаратыўныя скульптурныя кампазіцыі на тэмы фальклорных святаў, устаноўленыя на праспекце Машэрава («Покліч вясны» — скульптар А.Шатэрнік, «Купалле» — скульптар Л.Давідзенка, «Свята ўраджаю» — скульптар Ю.Палякоў, «Калядны» — скульптар В.Занковіч), пластычна ўзбагацілі пешаходнае асяроддзе і, добра бачныя ў адкрытай з праспекта панараме гістарычнай забудовы, гучаць выразнай тэмай у агульным кантэксце культурна-гістарычнай спадчыны горада. А размешчаны паблізу гарэльеф «Салідарнасць» (скульптар А.Арцімовіч, 1967 г.), устаноўлены на фасадзе Дома мадэляў, застанецца вечным напамінам пра тое, як нельга ставіцца да скульптуры. Перш за ўсё яе нельга недаацэньваць. Які-небудзь няўлічаны фактар можа пераўтварыць узаемадзеянне чалавека са скульптурай з жывога дыялога ў агрэсіўнае процістаянне.

Мініяцюрныя па памерах дэкаратыўныя скульптурныя кампазіцыі, выкананыя скульптарам Л.Зільберам, — фальклорна-тэатралізаваная «Батлейка» каля Тэатра музычнай камедыі (1981 г.), «Дзяўчынка з савой» у Траецкім прадмесці (1989 г.) — выразныя прыклады камернай пластыкі і жывыя акцэнты асяроддзя.

Уладзімір Жбанаў. Лаўка. 1998.

Сродкамі дэкаратыўнай скульптуры ў Мінску створаны найцікавы куток у скверы на скрыжаванні вуліц Кірава і Свярдлова. Скульптуры, якія «надзелі маскі» жывых людзей — дама на лаўцы, дзяўчынка з парасонам, чалавек, які ажыўлена размаўляе з прахожым (прататыпам гэтаму вобразу паслужыў рэальны чалавек), — унеслі ў наша манументальна-дэкаратыўнае мастацтва нешта дагэтуль яму зусім невядомае (скульптар У.Жбанаў). Гэта элемент нечаканасці, інтрыгі, які ператварае ўспрыманне твораў у жывы дыялог, стварае ілюзію «жывой» скульптуры, поўнага знікнення прасторавых межаў паміж мастацтвам і чалавекам. Цяпер і мы можам сказаць, што бывае скульптура з чалавечым тварам. І, адчуўшы яе дотык у адказ, ужо ясна разумееш, што сёння менавіта такая скульптура без пафасу і натугі бярэ на сябе ролю сімвалаў сучаснага горада, лёгкая і натуральна ўваходзіць у яго жыццё. А пазбавіцца палітыкі манументальнае мастацтва здолее, напэўна, толькі тады, калі цэнтр цяжару нашага жыцця перамесціцца ад палітыкі да культуры і да самога жыцця.

Стаць несмяротнай — гэта высокае прызначэнне манументальнай скульптуры. Для гэтага ёй трэба толькі быць мастацтвам — сугучным свайму часу і народжаным сваёй зямлёй.

Фота Генадзя Жынкова і з архіва рэдакцыі.

Панарама тэатральнага сезона. ТРМ

Людміла ГРАМЫКА

На афішы Рэспубліканскага тэатра беларускай драматургіі вылучалася: «Бенефіс Таццяны Мархель». Для тэатральнай публікі, якая наведвае падобныя мерапрыемствы, гэта азначала толькі адно: вядомая артыстка святкуе свой чарговы юбілей. Ды на справе сталася інакш — аніякіх круглых дат! Проста — дзень нараджэння, для сяброў. Проста — тэатральны капуснік, каб публіка не забылася, што гэта такое.

ТРМ — Таццяна Рыгораўна Мархель — знаходзіцца ў выдатнай творчай форме, і таму яна сама, яе творчасць і ёсць падстава для бенефісу. Калі дзесяць гадоў назад Мархель пераехала з Віцебска ў Мінск, усе ведалі, што яна добрая актрыса. Але амплуа «жанчына з народа» было замацавана за ёю трывала. За мінулы час Таццяна Рыгораўна нават успаміны пра слынную вераготнасць скрэсліла назаўсёды. Народныя характары яна цяпер не ўзнаўляе. І не таму, што заганарылася. Створаныя ёю вобразы — гэта нешта якасна іншае. Характары, фарбы, асаблівы акцёрскі бляск вельмі цяжка спалучаюцца з напрацаванымі журналісцкімі штампамі. У такіх выпадках кажуць — змяніла

Таццяна Мархель.
Бенефіс Таццяны Мархель.

імідж. На сваім неюбілейным бенефісе яна з лёгкасцю накрэсліла шэраг разнастайных вобразаў — па-хуліганску выпырхнула ў міні-спадніцы, шуганула пунсовымі цыганскімі фальбонамі, заспявала ў традыцыйнай для сябе народнай манеры… І, самае галоўнае, прадэманстравала сваю надзвычайную здольнасць — заставацца сучаснай. У Рэспубліканскім тэатры беларускай драматургіі працуе пераважна моладзь. Але ТРМ ніколькі не выпадае з яе шумлівага шэрага.

Пераканацца ў тым, што Таццяна Мархель — адна з лепшых актрыс у Мінску, можна яшчэ і на спектаклі «Жанчыны Бергмана» па п'есе М.Рудкоўскага, прэм'ера якога адбылася ў гэтым сезоне. Драматургічны твор напісаны пад уплывам знакамітага фільма І.Бергмана «Персона». Вядомы сюжэт інтэрпрэтаваны драматургам з бачнай лёгкасцю і экспрэсіўнасцю. Спектакль у пастаноўцы Валерыя Анісенкі ўяўляе сабой своеасаблівы псіхалагічны трылер, у якім разабрацца, хто ахвяра, а хто злачынца, гледачам не дазваляюць. Яркі акцёрскі дуэт складаюць Таццяна Мархель і Людміла Сідаркевіч. Было б наіўна думаць, што яны раўнацэнныя партнёры. Тым не менш адна адной актрысы добра адпавядаюць.

Дзея спектакля абмежавана сценамі бальнічнага пакоя і сканцэнтравана на ўзаемаадносінах галоўных гераінь. Знакамітая спявачка страціла голас. Цяпер ёю апякуецца маладзенькая медсястра Ліў. Інгрыд — маўчыць. Ліў — не толькі шмат размаўляе, але і дзейнічае. У здзеках Ліў з бездапаможнай спявачкі нянавісць і любоў да жыцця. Уяўная памяць пра палёты ...бяскрылай істоты. З Ліў, увогуле, усё зразумела. Куды больш складана з Інгрыд.

На працягу ўсяго сцэнічнага часу гераіня Мархель не вымавіць ні слова. І ўсё ж перад гледачамі спакваля разгортваецца ўсё яе жыццё. Поспех, слава, хвароба... У доўгай шэрай кашулі, з кароткімі касмыкамі валасоў, Інгрыд напружана чакае, калі прыйдзе Ліў і надыдзе час катавання. Толькі яна не палохаецца нічога. У тым, як ускоквае з ложка, як рухаецца, у яе кароткіх і ўпэўненых жэстах, ва ўпартым позірку, у рашучых дзеяннях — толькі адно: жаданне дапамагчы даведзенай да адчаю істоце. У тым, як асэнсоўваецца і разгортваецца сітуацыя, ёсць нечаканы псіхалагічны эфект. Мацнейшы ў гэтым спектаклі робіцца слабым. Бездапаможны — моцным. Здаецца, так смела, так парадаксальна, як Таццяна Мархель, з «тэатрам душы» ў нас даўно ўжо ніхто не працаваў.

«У гэты ціхі, непрыкметны дзень я сустрэнуся з людзьмі, каб расказаць пра мае з Інгрыд пакуты. Мы з ёй ведаем цяпер, што ў жыцці няма нічога больш важнага і цудоўнага, чым спасціжэнне і разуменне блізкага, любоў і спагада да яго. Калі не закрывацца ў сабе наглуха ў хвіліны адчаю, можна ўбачыць побач чалавека, які пакутуе яшчэ больш, падзяліць з ім гэты боль і зрабіцца шчаслівым», — адзначае актрыса.

Гімнам чалавечнасці і праклёнам адзіноце можна назваць гэты спектакль.

Пра шчодрасць душы

Спектакль Магілёўскай драмы «Успаміны пра Вавілон, або Ал-ла-ла-ум» па п'есе Алены Паповай быў паказаны мінскай публіцы на купалаўскіх падмостках. Новых спектакляў апошнім часам з'яўляецца не шмат. І таму імкненне купалаўцаў «сябраваць з іншымі тэатрамі і абменьвацца лепшымі спектаклямі» — своечасовае і неабходнае. Прынамсі, гэтая творчая акцыя часткова запоўніла прагал у сезонным рэпертуары сталіцы.

«Успаміны пра Вавілон» паставіў Уладзімір Савіцкі, чыё жаданне працаваць з якаснай драматургіяй агульнавядомае. П'есы Алены Паповай стала трымаюцца ў рэпертуары тэатраў і звычайна захапляюць вытанчаным псіхалагізмам, арыгінальнымі, незапазычанымі сюжэтамі, карункавымі ўзаемаадносінамі персанажаў, набліжанасцю да сучаснасці. Але на гэты раз Папова рашуча змяніла свае жанравыя і стылістычныя прыхільнасці, прапанавала гледачам фантастычную прыпавесць маралізатарскага кшталту. Мараль яе немудрагелістая. Ёсць грошы — дапамажы сябру, які трапіў у бяду. Успомні, што ягоная маці цябе ў дзяцінстве катлетамі карміла. «Яму — катлета, табе — катлета». Успомні, як ён, калі спатрэбілася, цягнуў твой цяжкі рукзак 15 км. Не ўспомніш, не далучышся да ягоных праблем — кепска будзе. Дарэчы, гэтая п'еса, напісаная яшчэ пяць гадоў назад, за нядоўгі перыяд нашага жыцця паспела спачатку «састарэць», а потым зноў зрабілася актуальнай. Таму што менавіта ў гэты час усе мы найбольш паспяхова засвойвалі ўрокі чалавечай абыякавасці. З сябрамі не толькі перасталі быць шчодрымі — магчымасць такога глупства нават не абмяркоўвалася. Здаецца, сёння самыя простыя чалавечыя ісціны ўспрымаюцца як адкрыццё.

Рэжысёр Уладзімір Савіцкі паўсюдна па сцэне расстаўляе металічныя кантэйнеры. Ці то свет — велізарны кірмаш, ці то жывога у ім амаль не засталося. Ні кветачак, ні сапраўдных пачуццяў. Пасярод багатага дома проста ў пакоі — струменіць фантанчык. Героі штораз спрабуюць напіцца, прыпасці да вады. Здаецца толькі, што смагу яна не наталяе... Урэшце з'явяцца іншапланецяне і доўга будуць назіраць за тым, як існуюць ў гэтай кватэры звычайныя людзі. Кожнаму яны «дадуць шанец». Толькі ўчынкі людзей іншапланецян чамусьці не ўзрадуюць. «Вада нясмачная» — прагучыць у іх вуснах як прысуд. Але змяніць нешта ў нашым жыцці гэтыя «чужыя» чамусьці не пажадаюць. Так і зікнуць у касмічнай прасторы да — наступнага тысячагоддзя.

Героі гэтага спектакля ў выкананні акцёраў Г.Беладаркоўскага, А.Палкіна, Г.Лабанок нічым асаблівым насамрэч не вылучаюцца. У іх абмежаванай гандлярскай псіхалогіі яшчэ толькі накрэсліваецца пэўны чалавечы зрух. Усё сапраўднае засталося ў дзяцінстве. Усвядоміць гэта паспрабуе кожны з персанажаў. Але іх справы разыдуцца з інтуітыўным імкненнем да сумленнасці. Мабыць, таму ў іх жыцці так нічога і не зменіцца.

У нібыта знарок запаволеным рытме спектакля — толькі намёк на бяскрыласць, бязмэстоўнасць, бессэнсоўнасць нашага існавання. Ды ў фінале з-пад каласнікоў, па велізарнай шахце ліфта, на сцэну пачынае сыпацца смецце — пустыя бляшанкі, нейкія пакункі, папера... Што ж застаецца пасля нас? Здаецца, менавіта з гэтым пытаннем гледачы і пакідаюць тэатр.

Магчыма, аўтарская і рэжысёрская інтанацыі ў гэтым спектаклі не зусім супадаюць. Рамантычная іранічнасць А.Паповай саступае па-мужчынску жорсткім высновам У.Савіцкага. На полі драматургічнай ідэі рэжысёр вырошчвае ўласную культуру. Але ў сучасным тэатры настолькі не хапае пэўнасці маральнага зместу, што менавіта яго і ад рэжысёра, і ад драматурга вельмі хочацца прыняць.

Магілёўскі тэатр доўга існаваў воддаль ад агульнага тэатральнага жыцця. Але апошнім часам у гэтым калектыве многае змянілася. Цяпер акцёры ўсё часцей выходзяць у свет. І, здаецца, ім ёсць што сказаць гледачам.

Запаветнае

У Купалаўскім тэатры прайшоў зусім не шараговы спектакль «Ідылія». Бо ў лютым адзначалі 150-годдзе першай пастаноўкі камедыі-оперы В.Дуніна-Марцінкевіча на беларускай мове. Купалаўцы лічаць сябе далучанымі да гэтай знамянальнай падзеі. Іх «Ідылія», пастаўленая М.Пінігіным дзевяць гадоў таму, застаецца адным з любімых спектакляў мінчан і ўсё яшчэ заканчваецца пад крыкі «Брава!». І цяпер усе вартасці гэтай пастаноўкі можна ацаніць у поўнай меры: мінула амаль дзесяцігоддзе, а яна дагэтуль жывая і азартная.

«Жанчыны Бергмана» М.Рудкоўскага. Т.Мархель (Інгрыд), Л.Сідаркевіч (Ліў).

«Успаміны пра Вавілон, або Ал-ла-ла-ум» А.Паповай. Р.Белацаркоўскі (Лапушынскі).

«Успаміны пра Вавілон, або Ал-ла-ла-ум» А.Паповай. Г.Лабанок (Нора).

«Успаміны пра Вавілон, або Ал-ла-ла-ум» А.Паповай. Сцэна са спектакля.

«Успаміны пра Вавілон, або Ал-ла-ла-ум» А.Паповай. Сцэна са спектакля.

На кожнае аўтарскае слова — некалькі акцёрскіх досціпаў. Усё апраўданае, усяму нададзены запаветны сэнс. Спектакль начынены іроніяй, як бомба ўзрыўчаткай.

У «Ідыліі» змянілася некалькі асноўных выканаўцаў. Замест Віталя Рэдзькі галоўную ролю цяпер іграе Алег Гарбуз, а замест Юрыя Аўяр'янава — Аляксандр Гарцуеў. На сцэне цалкам новая, маладая масоўка. А шэсць асноўных выканаўцаў паранейшаму непараўнальныя. Здаецца, што З.Белахвосцік, В.Манаеў, А.Памазан, Л.Давідовіч, Г.Аўсяннікаў, Г.Маляўскі ад спектакля ніколькі не стаміліся. Алег Гарбуз прадстаўляе гледачам зусім іншага Караля. Цынічную разняволенасць персанажа Рэдзькі замяніла выпешчанасць і наіўнасць улюбёнца лёсу. Гарбуз ні ў чым не пераймае свайго яркага папярэдніка і, безумоўна, саступае яму толькі вакалам. Думаю, складаней за ўсіх прыйшлося Аляксандру Гарцуеву. Бо вельмі неардынарнай асобай быў Юрый Аўяр'янаў. Магутным і нават велічным падаваўся камісар Банавентура ў ягоным выкананні. А.Гарцуеў цяпер не так і часта сам выходзіць на падмосткі, але заўсёды бывае цалкам натуральны. Здаецца, што і ў гэтай ролі ён нічога не іграе. А ягоны персанаж запамінаецца парадаксальнай характарнасцю. Сцёртасць аблічча кідаецца ў вочы. Ягоны Банавентура, здаецца, шамкае, шуршыць, надакучвае, лепіцца да маладой Югасі, ды нечакана палыхае юрлівымі вачыма.

«Ідылія» В.Дуніна-Марцінкевіча. Сцэна са спектакля.

«Ідылія» В.Дуніна-Марцінкевіча. З.Белахвосцік (Югася), А.Гарцуеў (Банавентура).

У рэпертуары мінскіх тэатраў няшмат спектакляў, змест якіх так доўга не вычэрпваецца. Можа быць, таму, што лёгкія ідылічныя інтанацыі пасталі нечакана змяняюцца шчымлівым сумам. «Што мне Вена, Мадрыд, што мне Лондан туманны, больш за ўсё я бацькоўскаму краю адданы!» ... А здавалася, танчаць і спяваюць так безагляднa! Дарэчы, я дакладна ведаю, што дзесьці ў Санкт-Пецярбургe Мікалай Пінігін усё яшчэ сумуе па Беларусі.

Прывітанне з Чыкага

Былы загадчык літаратурнай часткі, перакладчык і крытык Ванкарэм Нікіфаровіч, які шмат душы аддаў беларускаму тэатру, даслаў купалаўцам ліст. Ягоныя адданасць і сум — пяшчотныя фарбы ў палітры тэатральнага сезона:

«З вельмі далёкіх зямель, седзячы за морам-акіянам і за возерам Мічыган, я вельмі рады вітаць вас, родныя мае, усіх-усіх.

Выходзячы з дому ў Інтэрнет, найперш «клікаю» на сайты беларускіх газеь: можа, што з'явіцца пра Купалаўскі тэатр, пра ягоныя новыя пастаноўкі, пра ягоных цудоўных акцёраў? А калі натраплю на якое рэдкае паведамленне, душа ўсцешана, нібы зноў пабываў у гэтым Доме, у ягоных сцэнах і пакоях, на яго паверхах.

Прыцягненне Купалаўскага тэатра — гэта тое, што ўжо да скону будзе вызначаць маё жыццё. Ніколі не забуду той дзень позняй восенню 1946 года, калі маці павяла мяне, зусім яшчэ малога, у Тэатр імя Янкі Купалы. Давалі «Рамэо і Джульету». З падлеткавых часоў стараўся не прапусціць у гэтым тэатры ніводнага спектакля.

Пазней, праз гады, Купалаўскі тэатр даў адчуванне ўласнай годнасці, даў ні з чым не параўнальнае задавальненне ад радасці плённай працы і кантакту з творцамі, падараваў радасць сцэнічных адкрыццяў. І не проста цешылася душа, а расла, узбагачалася тым, што стварылі вы. Тэатр імя Янкі Купалы практычна даказаў, што ёсць найвышэйшы ўзровень нацыянальнага вызначэння, пра які марыў у свой час Максім Багдановіч: »Не толькі свайму народу... але і ўсясветнай культуры». Мне здаецца, асэнсаванне гэтага вельмі важнае менавіта сёння. Тэатр, асабліва такі, як тэатр імя Янкі Купалы, — гэта не толькі Дом, Сям'я, Прытулак, Дзяржава, гэта — усё, гэта — Сусвет».

Фота Андрэя Спрынчана.

Валянціна Еранькова: «...Шукаю гармонію»

Інтэрв'ю з рэжысёрам-пастаноўшчыкам новага спектакля Рэспубліканскага тэатра юнага гледача — «Гісторыя кахання Паласатага Ката і сеньярыты Ластаўкі» — Валянцінай Еранькоўай мусіла адбыцца паміж ранішняй рэпетыцыяй і вячэрнім спектаклем. Але а палове трэцяй рэпетыцыя яшчэ не скончылася. На Эксперыментальнай сцэне (інакш — «ёлачная зала») яшчэ хвілін сорак «шліфавалі» ўзаемаадносіны паміж Катом і Ластаўкай. Валянціна Рыгораўна літаральна хадзіла па пятах за акцёрамі Сяргеем Чакерэсам і Юліяй Палубінскай, спрабавала дастукацца да іх сэрцаў і выклікаць адказ на нейкую важную думку. Стомленыя акцёры адгукаліся спакваля. Яно і зразумела! Некалькі гадзін рэпеціравалі, а неўзабаве — спектакль!

Для размовы мы выйшлі з «ёлачнай залы» ў вялікую залу ТЮГа. Селі на самым версе. Зала пустая. Цішыня. А за спінай — Эксперыментальная сцэна, якая яшчэ не астыла пасля рэпетыцыі і на якой хутка павінен адбыцца спектакль. «Гісторыя кахання...» выклікала супрацьлеглыя меркаванні гледачоў і крытыкаў.

Андрэй Ахметшын. *Што ў гэтым спектаклі было галоўным — расказаць гісторыю кахання паводле твора Жоржы Амаду ці стварыць мюзікл?*

Валянціна Еранькова. У першую чаргу — расказаць гісторыю. Менавіта гісторыя прымушае гледачоў і плакаць, і смяяцца. Мы не ўзрушым публіку ні геніяльным вакалам (на гэта ёсць эстрада і оперная сцэна), ні выключнай харэаграфіяй) — на гэта ёсць балет. Драматычны тэатр сінтэзуе некалькі відаў мастацтва. Тут павінны прафесійна рабіць усё і не забывацца на галоўнае, да чаго заклікана менавіта драма. Глядач мусіць штосьці адсюль вынесці ў сэрцы... Працаваць ў тэатры цяпер вельмі складана. У нас такія магутныя канкурэнты — відэо, Інтэрнет, яскравыя шоу. Чым можам закрануць гледачоў мы?.. Нядаўна мне распавёў адзін глядач: «Вось паглядзелі ваш спектакль і дагэтуль з жонкай спрачаемся пра яго». Спектакль не можа падабацца ўсім. Нехта яго ўспрымае, некаму падабаецца гэты жанр, а ў некага — браня. Гэтую браню трэба пераадольваць чымсьці іншым, магчыма, іншым жанрам.

З энцыклапедычнага слоўніка. Мюзікл (англ. musical), музычна-сцэнічны твор, галоўным чынам камедыйнага характару, у якім выкарыстоўваюцца розныя сродкі эстраднай і побытавай музыкі, драматычнага, харэаграфічнага і опернага мастацтваў. Жанр «мюзікл» сфарміраваўся ў ЗША ў канцы XIX стагоддзя.

А.А. *Чаму вас вабіць менавіта мюзікл, а не іншы жанр?*

В.Е. Я захапляюся не толькі мюзіклам. У мяне былі і драматычныя спектаклі. Але гэты твор Жоржы Амаду я вырашыла наблізіць да жанру мюзікла. Падкрэсліваю — наблізіць, таму што паставіць сапраўдны мюзікл няма тэхнічных магчымасцяў. Я не магу запусціць гэтую машыну на поўны рух... Наш спектакль адрасаваны моладзі. Можа, хтосьці знойдзе ў ім нешта важнае для сябе. Музыка, якая гучыць са сцэны, павінна дапамагчы зразумець галоўную думку. Музыка ў нас «сімфанічна-джазава-эстрадная», не толькі «тумбу-румбу», хоць я не супраць «тумбу-румбу», калі гэта ідзе на карысць спектаклю. Я шукаю гармонію, спрабую знайсці яе, каб гісторыя загучала найбольш пераканальна. У мяне ёсць сваё ўяўленне пра тэатр, пра формы тэатральнага мастацтва. Усё гэта адлюстроўваецца ў спектаклі.

Валянціна Еранькова.

Ю.Палубінская (Ластаўка).

Шчыра кажучы, рэпетыцыя мюзікла ўяўлялася мне некалькі інакш. Думаў, што ў дзень спектакля рэпеціраваць будуць песенна-танцавальныя нумары. Нічога падобнага. Рэжысёра хвалюе нешта прынцыпова іншае. Сцэна «адмаўлення» Ластаўкі. Кульмінацыйны момант: імгненне, якое вырашае лёс герояў. Рэжысёр спрабуе паглыбіць лінію ўзаемаадносін. Акцёры імкнуцца ўвасобіць яе мовай дзеяння. Сяргей Чакерэс і ягоны Кот наступаюць. Юлія Палубінская разам з Ластаўкай спыняе наступ партнёра цвёрдым, уладарным позіркам. Вось яно, гэтае імгненне, якое вырашыць лёс!

А.А. *Але, пагадзіцеся, мюзікл у драматычным тэатры — не зусім на сваім месцы. Яму больш падыходзіць музычны тэатр.*

В.Е. Я думаю, што любы тэатр павінен асвойваць любыя жанры. Нядаўна я была ў Швейцарыі, трымала ў руках анкеты маладых акцёраў-выпускнікоў. Што я чытала? «Валодаю такімі і такімі музычнымі інструментамі, трыма замежнымі мовамі». Чым болей акцёр умее рабіць, тым больш магчымасцяў у рэжысёра. У тэатры можна скарыстаць і камп'ютэр, і экран. Галоўнае — не забываць пра тое, што стаіць за гэтымі сродкамі, што з іх дапамогай імкнуцца давесці гледачу. Дзесяць гадоў таму ў тэатры былі зусім іншыя тэмпарытмы, іншая стылістыка, усё змяняецца і будзе змяняцца, але тэмы творчасці былі і будуць заставацца адвечнымі.

А.А. *З якімі цяжкасцямі сутыкаецца рэжысёр, калі ставіць мюзікл?*

В.Е. З фінансавымі найперш. Фінансавая база не вытрымлівае нашых планаў. Было шмат розных задум і ідэй, але ўсе яны натраплялі на фінансавыя пытанні. Гэта аб'ектыўна для цяперашняга стану культуры. На культуру выдаткоўваецца невялікі працэнт бюджэту. Ён размяркоўваецца на ўсіх, і тое, што даходзіць да нас, — крыхі. Але з іх трэба штосьці вырабляць. Сённяшні тэатр варты высокай адзнакі. Па грашовых мерках ён небагаты. Аднак здатны мець добрую сцэнаграфію, касцюмы, харэаграфію, добрыя пераклады на беларускую мову... І ў той жа час тэатр проста не мае права мець кепскае асвятленне і гук, бо амаль у кожнага з нас дома ёсць нядрэнная аўдыё- і відэатэхніка... Я была на стажыроўцы ў «Ленкоме», бачыла «цуды». Якая насычанасць святла, якая прастора — «паветра» — на сцэне! Бачыла заплаканыя твары гледачоў, чаргу па білеты... Была і ў Рызе, дзе перад уваходам у тэатр мяне запыталі: «Вы што, у ботах пойдзеце?» А ў мяне якраз была торбачка з туфлікамі... У тэатр трэба заходзіць не спяшаючыся. Гэта асаблівае месца, асаблівы свет, які стварэнне доўга. Колькі неспакойных начэй на яго прыпадае, колькі даводзіцца адмаўляцца ад розных спраў і спакус! У нас, у нашым грамадстве, ёсць царква, храм, куды мы прыходзім, каб звярнуцца да Бога. А ёсць і такое месца, як тэатр, дзе мы эстэтычна і маральна ўдасканальваемся.

А.А. *Ваш муж — кампазітар, Аляксей Еранькоў, сааўтар лібрэта і аўтар музыкі да спектакля «Гісторыя кахання Паласатага Ката і сеньярыты Ластаўкі». Ён вам апора ў працы ці ім таксама трэба кіраваць?*

В.Е. Ён — маё сэрца, мае рукі, мае нервы... Усё, што я прыдумляю, што раблю, спачатку даваряю яму, выслухоўваю яго меркаванне. На ягоным творчым рахунку шмат цікавых спектакляў. І ён — побач са мной. Не супрацоўнічаць з ім было б вялікай памылкай! Вядома, музычны спектакль цяжка ставіць. Важна і стыль аўтара захаваць, і сябе не згубіць. Мы разам праходзім гэты шлях, дапамагаючы адзін аднаму.

...Валянціна Еранькова прапануе акцёру Сяргею Чакерэсу маналог Ката сыграць некалькі па-іншаму. Але нечакана ўмешваецца кампазітар. «Заўважце, тут ідзе музыка! — кажа Аляксей Еранькоў. — Вы не ўпішацеся ў яе!» Дагэтуль ён сядзеў у першым радзе моўчкі. Ды калі рэжысёр і акцёр забыліся, што аснову мюзікла складае музыка, ён прапануе сваё бачанне эпізоду. Сяргей Чакерэс чакае згоды рэжысёра. «Так! — кажа Валянціна Еранькова. — Менавіта гэтага я і хацела!»

А.А. *Аляксей заўсёды прысутнічае на рэпетыцыях?*

В.Е. Так. Гэта стыль ягонай працы. Таму ягоная музыка заўсёды ў рэчышчы спектакля. Яму важна разумець, адкуль рэжысёр чэрпае свае думкі. Калі пісаў музыку для кіно, было тое ж самае. Прысутнічаў на здымачнай пляцоўцы, працаваў разам з рэжысёрам. А для нас, рэжысёраў, гэта такі падарунак — калі разам з намі працуе жывы аўтар!.. Мне пашанцавала і з харэографам. Вольга Зайцава, чэмпіёнка свету па мастацкай гімнастыцы, таксама прайшла ўвесь шлях разам з намі. А калі музыка і харэграфія ў спектаклі іншародныя — гэта адразу адчуваецца. Павінна быць адзінства.

А.А. *А характары персанажаў вы самі прыдумвалі ці яны былі ў лібрэта?*

В.Е. Вядома, на сцэне — іншы твор, чым у Амаду. Мы ўзялі гісторыю кахання, але стварэнне характараў персанажаў, кірунак дзеяння — наша выдумка, яны належаць мне. Я хацела, каб Ластаўка была не інфантыльная дзяўчынка, а такая, як су-

Сцэна са спектакля.

С.Чакерэс (Кот).

часная моладзь. Гледачы павінны пазнаваць у герояў саміх сябе.

Пакуль ідзе рэпетыцыя, не трацяць часу і асвятляльнікі. Яны ходзяць па сцэне паміж акцёрамі, перасоўваюць серабрыстага колеру лесвіцу ад аднаго сафіта да другога. Святлафільтр на адным з апаратаў ім не падабаецца. На сцэну прыносяць цэлы скрутак рознакаляровай плёнкі, выразаюць нажніцамі чатырохкутнік, устаўляюць у пазы сафіта. Святло адразу набывае насычаны чырвоны колер.

А.А. *Вам не здаецца, што ў спектаклі зашмат эротыкі, а ТЮГ усё ж такі дзіцячы тэатр?*

В.Е. Гэта спектакль не для дзяцей. Малую сцэну тут, у ТЮГу, зрабілі менавіта для таго, каб больш працаваць для моладзі. А ў 17 гадоў, прабачце, моладзь амаль што жыве гэтым, бачыць сябе так. У нашым спектаклі — вясна. Усе героі прагнуць кахання. А потым — ці расквітнееш, ці супакоішся? Але кожны імкнецца знайсці сабе пару для прадаўжэння роду.

А.А. *У другой частцы спектакля — цэлы каскад эстэтызму. Пад гэтым хаваюцца недахопы сюжэта?*

В.Е. На мой погляд, у другой частцы спектакля драматургія нават больш моцная, чым у першай. Першая частка толькі накрэслівае ўзаемаадносіны герояў, а ў другой адбываецца само дзеянне. Якое яно? Я спрабую «агаліць» праблему. Так, знешне ўсё прыгожа, захапляльна, але не самай справе за гэтай прыгажосцю — праява нізкіх пачуццяў чалавека. Гэтак і ў прыродзе: спачатку — лета, потым восень, а неўзабаве — зіма...

А.А. *Ці не здаецца вам, што сама лінія кахання крыху губляецца ў гэтай складанай сітуацыі?*

В.Е. Свой выбар робіць кожны герой. Ластаўка спалохалася, спынілася, задумалася. Гэта было адно імгненне. Але яно адыграла фатальную ролю. Пачуццё пачало згасаць. Кожны з гледачоў зразумее сам — якое далей будзе жыццё ў Ластаўкі. (Адпаведна сюжэту яна выйшла замуж за Салаўя. — **А.А.**) Гледачы больш сталага ўзросту могуць згадаць пра тое, што яны калісьці страцілі ў жыцці. Каханне — гэта такое вялікае, боскае пачуццё! Каханне — такое ёмістае, такое касмічнае паняцце! Каханне — з'ява спрадвечная, гэта назаўсёды!

Нечакана ў «ёлачнай зале» гасне святло. Цалкам. Асвятляльнікі корпаюцца ў сваёй апаратуры. Дзяжурнага святла няма. Ззяюць толькі прамавугольнікі дзвярэй. Святло знікае ў важны момант рэпетыцыі: калі Сяргей Чакерэс пачынае выконваць ролю менавіта так, як хоча рэжысёр! Але ён працуе думкай, і тэхнічныя сродкі сцэны ўжо не маюць для яго значэння.

А.А. *Мастацтва павінна выхоўваць гледачоў. Мюзікл таксама можа выхоўваць публіку?*

В.Е. Вядома. Не толькі музыка ці карціна, але і — на побытавым узроўні — добра сервіраваны стол, вопратка, прыгожы выгляд чалавека могуць уздзейнічаць на іншых. Калі ж уздзеянне не толькі эстэтычнае, а чалавек яшчэ і высновы нейкія робіць, тады мастацтва дасягае сваёй мэты. Адзін знаёмы мне казаў: «Першы раз прыйшоў на твой спектакль — пачуў яго, другі раз — убачыў, трэці — атрымаў асалоду». Я не пакідаю свае спектаклі пасля прэм'еры без нагляду: спрабую нешта ўдасканаліць. Мы ж не матэматычнымі формуламі карыстаемся. Кожны спектакль — новы. Як ён пройдзе сёння? Што прынясе?

А.А. *Пра што будзе ваш наступны спектакль? Які ў яго будзе сюжэт?*

В.Е. Ён будзе пра вечнае, пра Каханне, пра жыццё, пра здраду, пра цярплівасць. Ён будзе пра нас, людзей, пра нашы пачуцці, узаемаадносіны, пра стаўленне да часу, да нашай краіны. Пра наш народ, пра дзівакоў, якія насуперак усяму ў нешта вераць. Так і п'еса называецца — «Дзівакі».

Пасля інтэрв'ю Валянціна Еранькова дадала: «Вы самае галоўнае напішыце — дзякуй ТЮГу! Сёння, калі многае разбураецца, страчваецца, тут адкрылі новую сцэну!» Тут адчуваеш сябе нібы ў новым тэатры. Паўцемра, крэслы, рэжысёрскі столік пасярэдзіне першага рада. Рэжысёр ідзе наверх да асвятляльнікаў, кажа ім штосьці, потым няспешна спускаецца ўніз. Развітваюся з ёю, але Валянціна Еранькова ўжо і не глядзіць на мяне, толькі пасміхаецца. Бадай, рэпетыцыяй яна задаволена...

Гутарыў Андрэй АХМЕТШЫН.
Фота з архіва тэатра.

У Маладзёжным — весела

Генадзь ГРЫНЕВІЧ

Ад фарса да фарса

Быць можа, нехта будзе незадаволена наракаць на тое, што Маладзёжны тэатр пазбавіўся сваёй унікальнай праектнай асаблівасці. Хоць, упэўнены, большасць гледачоў успрыме апошнюю навацыю з прыязнасцю. Перабудаваны некалі з былога кінатэатра «Спартак», Маладзёжны тэатр быў абсталяваны такім чынам, што ўваход у глядзельную залу адбываўся толькі праз сцэну. Таму яшчэ да пачатку спектакля цікаўныя гледачы маглі бачыць тое, што недаступна ім у іншых храмах Мельпамены нават пасля заканчэння прагляду, — адваротны бок дэкарацый. І вось летась у Маладзёжным зрабілі рэканструкцыю будынка. Цяпер тут з'явіўся акуратны светлы хол з фотаздымкамі акцёраў і нават акварыум з залатымі рыбкамі. У аднаўленым будынку ўжо прайшлі першыя прэм'еры. Адну з іх паказаў галоўны рэжысёр Віталь Катавіцкі. На гэты раз ён спыніў свой выбар на сярэдневяковых французскіх эратычных фарсах. Чатыры фарсы — «Малады, які не змог дагадзіць сваёй жонцы», «Жанаты каханак», «Брат Гільбер», «Завяшчанне Патлена» — Віталь Катавіцкі аб'яднаў у спектакль «Чорт, паказаны аслом». Парадокс заключаецца ў тым, што «Чорт, паказаны аслом» — гэта назва камедыі англійскага драматурга Дона Джонсана, малодшага сучасніка Шэкспіра. Ды толькі тое, што спектакль Катавіцкага мае гэткую ж назву, можна лёгка патлумачыць. «Пралог» і «Эпілог» пастаноўкі яднаюць у адзінае цэлае чатыры невялічкія творы. Але менавіта кампіляцыя — адна з галоўных адзнак постмадэрнізму. Спектакль «Чорт, паказаны аслом», па сутнасці, постмадэрнісцкі, бо ў ім досыць відавочныя і прыхаваныя цытат. Так, напрыклад, Чарцяня (Ілля Чарапко) нагадвае ваўкалака з вядомага трыптыха Іераніма Босха, а Муж (Сяргей Шаранговіч) — навагодняга шакаладнага зайца ў фальзе або грыб-галюцынаген. І яго пуфік-берэт, выкананы ў растаманскай колеравай гаме, выклікае захапленне ў прыхільнікаў музычнага стылю рэгей. Тэатр увогуле — мастацтва сінтэтычнае, а постмадэрнісцкі — тым больш.

Практычна ўсе апошнія пастаноўкі Віталя Катавіцкага — «Жаніцьба» М.Гогаля, «Дзядзька Ваня» А.Чэхава, «Трызненне ўдваіх» Э.Іанеска — вызначаюцца пэўнай павучальнасцю і маралізатарствам. Уласна кажучы, у сваіх спектаклях рэжысёр распавядае пра тое, як жыць нельга. Сам пафас «так жыць нельга» — стары як свет, а тэма гэтая невычэрпная. Прычын для слёз і смеху ў жыцці заўсёды хапае. Бо ўсе, безумоўна, ведаюць, як жыць нельга і як жыць трэба. Апошні спектакль Віталя Катавіцкага — пра звычайных людзей, якія ахоплены распустай і таму з'яўляюцца лёгкім здабыткам для цёмных сіл.

На спектаклі «Чорт, паказаны аслом» незнарок згадваеш «Кентэрберыйскія апавяданні» Чосера і «Дэкамерон» Бакачча, нямецкія шванкі і французскія фабліо і яшчэ раз пераконваешся, што эпоха сярэдневякоўя вылучаецца не толькі стрыманасцю і аскетызмам, а і надзвычайнай разбэшчанасцю і лісліваcцю. Магчыма, некаму рэплікі і разыграныя эцюды-жарты пададуцца рэзкаватымі і непрыстойнымі. Але такая ўжо ўнутраная музыка фарсаў. Як вядома, асаблівасць народнага гумару — у яго найадкрытасці і просталінейнасці. У гукавым афармленні гэтага спектакля выкарыстана знакамітая сцэнічная кантата Карла Орфа «Карміна Бурана» ў апрацоўцы Рэя Манзарэка, клавішніка рок-гурта «Дорз». Моцнае іранічнае музычнае суправаджэнне ўдала спалучаецца з сэнсавай канвой спектакля, акцэнтуе (часам выклікаючы нястрымны смех у глядзельнай зале) сцэнічнае дзеянне.

Занятыя ў спектаклі Сяргей Шаранговіч, Эвеліна Сакура, Наталля Дуванава, Ілля Чарапко выконваюць семнаццаць роляў. А гэта — семнаццаць змен касцюмаў, семнаццаць пластычных вырашэнняў, семнаццаць вобразаў, у рэшце рэшт. Вядома ж, у аблічы самавітай Кумкі з фарса «Брат Гільбер» і ў абліччы злосна-вераломнай Гільметы з фарса «Завяшчанне Патлена» гледачы абавязкова пазнаюць папулярную актрысу Эвеліну Сакуру. У вобразах дэпрэсіўна-меланхалічнай Маладой з фарса «Малады, які не змог дагадзіць сваёй жонцы» і цяжарнай распусніцы Жонкі з «Брата Гільбера» вылучаць актрысу Наталлю Дуванаву. Але яркія акцёрскія пераўвасабленні ў гэтым спектаклі нельга не адзначыць.

Існуе меркаванне, што ад трагедыі да фарса — толькі адзін крок. Думаю, не шкодзіць нагадаць, што паміж камедыяй і фарсам таксама існуе пэўная адлегласць. Бясспрэчна, фарс — самастойны тэатральны жанр. Аднак ці варта яго абавязкова зводзіць да грубай эстраднай пароды? Смяяцца з чалавечых заганаў людзі будуць да тае пары, пакуль не зніхнуць гэтыя самыя заганы. Для тэатра асабліва важна — як гэта робіцца. Прынамсі, спектакль «Чорт, паказа-

Сцэна са спектакля Маладзёжнага тэатра «Чорт, паказаны аслом».

ны аслом» — гэта святочная і здаровая альтэрнатыва будзённай шэрасці нашага існавання.

Ведаю пэўна: шчасце ў тым, што ў цябе ёсць сёння, радасць у малым, што маеш, асалода ў чысціні стасункаў. Ды дзе набрацца моцы, каб разважаць так заўсёды, а тым больш так рабіць?

На сцэне ідзе фарс, акцёры весела прадстаўляюць, як маладая жонка здраджвае старому мужу. Ці зразумеюць яны мяне, калі я выкажу свае думкі пра тое, што хаваецца за гэтымі грубакамедыйнымі сюжэтамі? Напэўна, зразумеюць: усе яны таленавітыя людзі. Але я мяркую, што праз нейкі час разуменне знікне, і яны зноў пачнуць «ламаць камедзь», забываючы пра звышзадачу. Гэтак і ў жыцці: настае раптам момант прасвятлення, але цябе закручвае, нясе, перамолвае колцамі дробных чалавечых жарсцей, і ты адчуваеш, як пакрысе ператвараешся ў г...

Віталь КАТАВІЦКІ

З пункту гледжання рэжысёра

Жыццё чалавека — суцэльны, бясконцы фарс, які разыгрываецца зноў і зноў. Спачатку маладосць, поўная жаданняў і імкнення да асалоды. Потым сталасць — здрады, канфлікты, памылкі. Падманлівыя ўяўленні, што жыццё бязмежнае, а самае вялікае задавальненне, якое і завецца шчасцем, яшчэ наперадзе. І, нарэшце, старасць, з якой прыходзіць усведамленне, што шчасця не надарылася, а жыццё пражыта марна. Дом падобны да пекла, чалавек — руіна, а тым часам насоўваюцца пустыя вачніцы смерці. Хто аўтар гэтага прасцякаватага сюжэта — бог, д'ябал, а можа, сам чалавек, — не ведаю.

Пераклад з рускай мовы.
Фота Андрэя Спрынчана.

Тэатр

Ім «сніліся сны аб Беларусі»

Прайшло не менш за сем гадоў, перш чым гэты ліст трапіў да мяне. Яго яшчэ ў 1993 г. напісаў Ігар Львовіч Літвінаў, сын вядомага рэжысёра Льва Літвінава, пастаноўшчыка славутых спектакляў Тэатра імя Янкі Купалы — «Паўлінка», «Позняе каханне», «Рамэо і Джульета»... Невядома, па якіх прычынах, магчыма, з-за хваробы, лісты, адрасаваныя мне і майму брату Уладзіміру, так і не былі адпраўлены. Мы атрымалі іх толькі ў сакавіку 2001 г. Канверт быў надпісаны Ігарам, а поруч незнаёмай рукой коратка пазначана: «Ігар Львовіч памёр 5 снежня 2000 г.». Відаць, разбіраючы пасля смерці Ігара Львовіча ягоны архіў, сваякі знайшлі канверт і выканалі волю нябожчыка. Дзякуй ім! Акрамя лістоў — яшчэ невялічкі стос машынапісных старонак з рукапісу Ігара Львовіча, дзе разглядаецца пачатковы перыяд творчасці Льва Літвінава і яго адлюстраванне ў беларускім тэатразнаўстве.

Але напачатку мяне ўразілі словы з ліста да брата: «Нарым застаўся для мяне самым светлым напамінам». Нарым... І памяць паслужліва адгукнулася. Айчынная вайна. Першы беларускі тэатр эвакуіраваны ў далёкі Томск. Летам 1943 г. калектыў выправіўся ў чарговыя гастролі ў Нарымскі край. «...Гэта былі незвычайныя гастролі. Па-першае, нашым домам быў параход. Нашым, бо, як і заўсёды, дзеці ехалі з бацькамі. Па-другое, падчас падарожжа параход спыняўся на дзень або на два каля рыбацкіх пасёлкаў. Там, у глухіх таежных кутках, выступалі беларускія акцёры. Гледачы былі незвычайныя. Яны выказвалі творцам асабліва сардэчны прыём і ўдзячнасць. Значна пазней прыйшло ўсведамленне, што сярод іх было шмат ссыльных. Сцэнай часта служыла невялічкае ўзвышэнне ў так званым клубе — невялікім драўляным доме. Пасля спектакляў гледачы доўга не адпускалі акцёраў — цёплыя размовы, пытанні, наказы...

На начоўку вярталіся на параход, які або стаяў на рэйдзе, або паволі рухаўся да наступнага прыпынку. Цёплыя летнія ночы, месяц, зоркі... Малыя — я, мае сяброўкі Іра Платонава, Глена (дачка Глебава), Ала Дзядзюшка — месціліся на верхняй палубе, каб слухаць розныя гісторыі пра вурдалакаў, ведзьмакоў і іншых нячысцікаў. Іх расказвалі Алег Саннікаў, мой брат Ігар Літвінаў. Ім былі даспадобы нашыя страхі, спалоханы лямант. Сапраўды, мы былі ўдзячныя слухачы. Рамантыка гэтага падарожжа не забылася.

Прайшлі гады. Разышліся шляхі. Настаў змрочны час — так званай барацьбы з касмапалітызмам. Давялося паехаць з Беларусі і Льву Літвінаву з сям'ёй. Ён паспяхова працаваў у Казані, але ніколі не забываў родную зямлю».

На пачатку 80-ых я атрымала першы ліст ад Ігара Львовіча. Наладзілася перапіска.

І вось перада мною ягоны апошні ліст — напамін-развітанне, дзе Ігар Львовіч напісаў: «Хоць Беларусь і сталася для нашай сям'і мачыхай, бацька да апошніх дзён пісаў, паўтараў: «Мне сняцца сны аб Беларусі», а я — на парозе канца — лічу яе сваёй адзінай Радзімай».

І падалося, што будзе цікава пазнаёміць чытачоў з гэтым невялічкім раздзелам Ігаравага рукапісу, прысвечаным пастаноўцы «Авечай крыніцы» Лопэ-дэ-Вэга ў Дзяржаўным яўрэйскім тэатры Беларусі, а таксама са звесткамі аб перасоўным яўрэйскім тэатры.

Няхай гэта будзе сціплай данінай пашаны і памяці Льву Літвінаву і яго сыну.

Клара Кузняцова,
Стэмфард, ЗША. 2001 г.

З тэатральнай гісторыі

Першы прафесійны спектакль Льва Літвінава — «Авечая крыніца» Лопэ-дэ-Вэга, пастаўлены ў Дзяржаўным яўрэйскім тэатры Беларусі, — стаў значным дасягненнем гэтага калектыву. Ён быў паказаны ў Маскве на Усесаюзнай алімпіядзе тэатраў і мастацтва народаў СССР (1930 г.) і названы сярод лепшых, такіх як «Анзор» рэжысёра А.Ахметэлі, «Гута», «Міжбур'е» рэжысёра Е.Міровіча. Нават пасля таго, як мінула 30–35 гадоў, вядомыя дзеячы тэатра звычайна пачыналі са мной размову пра бацьку з успамінаў пра гэтую пастаноўку.

«Авечая крыніца» — «зорная гадзіна» ў творчай біяграфіі маладога рэжысёра. Пра гэта сведчаць шматлікія водгукі сучаснікаў і пазнейшых даследчыкаў. І хоць кожны з гэтых водгукаў мае адбітак свайго часу, а некаторыя аўтары нават не бачылі спектакля, тым не менш усе яны былі аднадушныя ў вылучэнні асаблівасцей гэтай працы, з яе яркай відовішчнасцю і эмацыянальнай сілай, а часам і залішняй дэкаратыўнасцю.

Поспех спектакля ўзмацняла арыгінальная і яркая сцэнаграфія А.Тышлера.

Не менш моцнае ўражанне на сучаснікаў зрабіла і высокае ідэйнае гучанне спектакля. Скіраванасць сцэнічнага дзеяння збліжала яго са славутай пастаноўкай К.Марджанава, пасля прагляду якой чырвонаармейцы ішлі на фронт. Эпохі былі блізкія не столькі ў часе, колькі ў напале рэвалюцыйнай барацьбы. І ў літвінаўскай інтэрпрэтацыі гэта быў спектакль-заклік, спектакль-агітатар, спектакль-змагар. Ідэйны і эмацыянальны імпульс абуджаў у гледачоў пэўны настрой, уздзейнічаў на іх палітычна і эстэтычна. Пра гэты бок пастаноўкі цяпер не пішуць, але ў свой час гэта было дамінуючай, важнай рысай. Гэтым жа тлумачацца і купюры ў тэксце пра каралеўскую ўладу.

Ва ўспамінах, у даследаваннях справядліва падкрэслівалася, што галоўным героем «Авечай крыніцы» (сцэнічны варыянт) з'яўляўся народ. Але пры гэтым часам забываліся, што народ быў пададзены не як безаблічная маса, а складаўся з яркіх і своеасаблівых асоб, таленавіта сыграных акцёрамі. Вельмі рэжысёрскі спектакль быў адначасова і вельмі акцёрскім. Дастаткова ўспомніць Лаўрэнсію ў бліскучым выкананні Ю.Арончык. Гераіка-рамантычнае відовішча ні ў якім разе не адмаўляла псіхалагічнага малюнка характараў.

«Авечая крыніца» адыграла вялікую ролю ў творчым статусе Л.Літвінава і моцна паўплывала на развіццё яго эстэтычных поглядаў. Магутная энергія рэвалюцыі, моц народа ў той час яшчэ ўспрымаліся непасрэдна і таму патрабавалі гераіка-рамантычных форм для свайго адлюстравання на сцэне. Да таго ж шэраг асабістых фактараў, асаблівасць натуры, тэатральнае выхаванне таксама падштурхвалі рэжысёра да гэтага мастацкага напрамку.

Спектакль замацаваў цікавасць Л.Літвінава да пастановачнай відовішчнасці, якая з'яўлялася сродкам для эмацыянальна-яркага раскрыцця п'есы.

Поспех «Авечай крыніцы» выклікаў і пэўную гіпертрафаванасць гераіка-рамантычнага пачатку ў творчых поглядах Л.Літвінава, у яго эстэтычным светаадчуванні. У пэўнай меры гэта захоўвалася да 1935 г. Магчыма, у іншых умовах такая накіраванасць была б вельмі плённай. Але ў тых канкрэтных абставінах яна зрабілася прычынай сур'ёзных калізій і няўдач у будучай працы Л.Літвінава.

Яго наступныя дзве пастаноўкі ў ДЯТ не ўтрымаліся ў рэпертуары. У 1930 г. ён паставіў «Джыма Куперкона» С.Гадзінера. Гэта быў, бадай, адзіны паслядоўна «левы» спектакль у яго сцэнічнай біяграфіі. Форма спектакля ў значнай меры вызначалася характарам п'есы — палітычны памфлет, напісаны ў манеры гратэску з элементамі экспрэсіянізму. Эксперыментальнасць пастаноўкі, яе канструктывісцкае, падкрэслена «тэхнічнае» вырашэнне было «ўзмоцнена» афармленнем А.Тышлера.

Для рэжысёра гэты вопыт быў карысны па метаду «ад супрацьлеглага». Ён на практыцы ўсвядоміў памылковасць залішніх «левых форм», іх «нефункцыянальнасць». Да сваёй працы Л.Літвінаў паставіўся вельмі крытычна.

Л.Літвінаў шукаў матэрыял для пастаноўкі рэалістычнага спектакля і знайшоў яго ў п'есе М.Пагодзіна «Паэма пра сякеру». Адзін з першых савецкіх драматургічных твораў услаўляў працоўны энтузіязм, паэзію стваральнага грамадства. Аднак поспеху не было, і спектакль хутка сышоў са сцэны.

У 1929 г. Літвінаў, хоць па-ранейшаму працуе ў ДЯТ, стварае яўрэйскі перасоўны тэатр. Прычына — незадаволенасць творчым метадам ДЯТ. Будучы «свой» тэатр, рэжысёр імкнуўся больш выразна выявіць уласнае мастацкае крэда. Гэта быў тэатр-студыя, дзе акцёры навучаліся і выхоўваліся ў рэчышчы творчых ідэй Літвінава, яго мастацкіх уяўленняў. Усе тры гады (у 1932 г. перасоўны тэатр увайшоў у склад ДЯТ) паралельна з рэпетыцыямі і спектаклямі ішлі рэгулярныя заняткі.

З трох пастановак Л.Літвінава ў перасоўным ДЯТ дзве былі на сучасныя тэмы: «Разбурэнне перашкоды» Н.Гардона (аб сцвярджэнні сацыялістычных адносін да працы і сацыялістычнай маралі) і «Боская старонка» Д.Маршака (аб стварэнні калгасаў і барацьбе з рэлігійнымі забабонамі). Тэатр у асноўным выступаў у вёсках.

Трэці спектакль — «Жакерыя» ў апрацоўцы Л.Літвінава (1932) — працягваў традыцыю «Авечай крыніцы» і з'явіўся своеасаблівым эцюдам да адыёзнай «Жакерыі» ў БДТ-І.

Ігар ЛІТВІНАЎ. Казань, 1993.

Публікацыя і падрыхтоўка да друку
Тамары ГАРОБЧАНКІ.

Ёсць карціны, у якіх мне хацелася б жыць...

Юлія БАНДУРЫНА

Ёсць рэчы, якія мне хацелася б мець.
Ёсць краіны, дзе мне хацелася б пабываць.
Ёсць людзі, з якімі мне хацелася б пазнаёміцца.
Ёсць карціны, у якіх мне хацелася б жыць...

Першы раз я сутыкнулася з творчасцю Аляксандра Дзямідава шэсць гадоў таму, калі здавала ўступны экзамен па мастацкай крытыцы ў Акадэмію мастацтваў. Звычайныя экзаменацыйныя хваляванні, мітусня, супярэчлівыя эмоцыі...

Калі перад намі паставілі для рэцэнзавання нечую дыпломную работу, я амаль забылася, дзе знаходжуся. Рэчаіснасць проста перастала існаваць. Карціна была мацнейшая за яе. Яна вылучалася з чарады звыклых жывапісных штампаў, як святочны дзень з будзённай шэрасці. Хваля спакою і цхамірнасці іншага свету павольна вылілася ў прастору аўдыторыі, і час спыніўся...

Бясконцая далеч, народжаная святлом. Пад жамчужнымі нябёсамі, нібы раскрытая далонь, зямля падаўжаецца недзе па-за межамі палатна. Залаціцца трава. Пад абшарамі нябёсаў, бы анёлы, — жанчыны і дзяўчынкі. Твары прыкрывае лёгкі цень, нібы ёсць нешта таемнае ў іхных думках. Яны апранутыя нібы прынцэсы. Засяроджана пазіраюць, абдымаючы нейкіх фантастычных ці то катоў, ці то ільвоў з чалавечымі поглядамі. У вачах звяроў — усёведанне. Вечнасць і музыка пануюць бязмежна...

Спроба перадаць словамі складанае ансамблевае гучанне жывапісных вобразаў карціны патрабуе немалых намаганняў. Выяўленчая мова, цалкам свая, спалучае непасрэднасць натхнення і тэхнічную дасканаласць. Яна, умоўная і далёкая ад натуралістычнасці, мае доступ да іншай рэчаіснасці, якую ствараюць не людзі і не жывёлы, а *азначэнні нечага*, з перакананальнай лёгкасцю ўвасобленага ў чароўных вывах. Багатыя жывапісныя эфекты, увесь арсенал выразных сродкаў нібы сведчаць пра сапраўднасць існавання гэтых вобразаў недзе побач з намі, у сусветах, якія можа адчуць толькі свядомасць мастака.

Карціна выглядала нечым значна большым, чым дыпломная работа, дзе малады мастак акуратна дэманструе атрыманыя за пяць гадоў вучобы навыкі і ў якой заўсёды адчувальныя няўпэўненасць і залежнасць ад волі выкладчыка. Абсалютна завершаны па сваёй ідэйнай і фармальнай структуры твор уражваў сваёй самастойнасцю, унутранай гармоніяй і логікай пабудовы мастацкага вобраза.

Наяўнасць у маладога жывапісца эксклюзіўнай мастацкай мовы заўсёды інтрыгуе. Няма чаго і казаць, што я запомніла прозвішча мастака і вырашыла пры нагодзе пазнаёміцца з ім. Маё жаданне неўзабаве здзейснілася.

Жывапісны Эдэм Аляксандра Дзямідава

«Вяртанне ў Эдэм» — так называлася работа 1995 года, якая ўразіла мяне на тых ўступных экзаменах. Але гэтую прыгожую метафару з задавальненнем выкарыстоўваю ў якасці эпіграфа да ўсёй творчасці Аляксандра Дзямідава.

Хоць Саша і адышоў ужо далёка ад той сваёй дыпломнай работы, хоць творчасць яго прайшла не адзін віток развіцця, псіхалагічная характарыстыка яго твораў не змянілася. Ягоны ўнутраны свет усё такі ж незалежны, у нечым нават замкнёны. Замкнёны для эмоцый страху, агрэсіі, разбурэння, паныласці і ўпадку. Здаецца, знешняе жыццё не мае доступу ў прастору яго карцін.

Бывае, мастак становіцца проста люстэркам свайго часу, а творчасць яго — адбіткам разнастайных масавых псіхозаў, растыражаваных мастацкімі сродкамі. Можа, дарма мастакі не вельмі задумваюцца над тым, якія эмоцыі і энергію яны рэпрадукуюць у свет... Нават у нефігуратыўных работах знаходзяць сабе месца напружанне і дэпрэсія, барацьба за выжыванне, характэрныя для сучаснага жыцця. Яны пранікаюць туды праз хваравітыя колеравыя спалучэнні, перагружанасць кампазіцыйных схемаў ды іншыя «дробязі» мастацкага вобраза. Мастацкі твор — прадукт свядомасці мастака, яе праекцыя. Мастацтва не пакідае аўтару магчымасці схавацца ў ім ці за ім. Творчасць — толькі «сведка» духоўнага жыцця. «Пекла» душы перасяляецца на экраны карцін і графічных аркушаў, увасабляецца ў пластыцы і нават у дэкаратыўна-ўжытковым мастацтве...

Дзямідаў не паразітуе на эмоцыях заняпаду. Хоць побытавы, жыццёвы бок яго творчасці таксама не ідылія, але ўражанні ад фізічнай рэчаіснасці праходзяць складаны шлях адбору, перш чым апынуцца на палатне ў выглядзе мастацкіх вобразаў.

Для сюжэтаў Дзямідава характэрныя станы ўважлівага сузірання, часам разважання, душэўнай асалоды ад прыгажосці свету, любаванне рэчамі, якія важныя для мастака з гледзішча зместу ці формы. Стан сардэчнай адкрытасці, нават наіўнасці зачароўвае ў работах, дзе мастак кранае тэму дзяцінства.

Безумоўна, вобразы яго карцін блізкія не кожнаму. Гледачоў, якія больш захоплены ўражаннямі знешняга жыцця, яго афектамі і моцнымі перажываннямі, багатымі на адрэналін, наўрад ці ўразіць адасобленасць спакой і эмацыйная цішыня работ гэтага мастака. Магчыма, будуць расчараваныя і тыя, для каго жывапіс — сінонім змястоўна нейтральнай аздабленчай плямы ў інтэр'еры. Хоць работы Аляксандра могуць існаваць і ў гэтай якасці, бо маюць дастаткова моцны дэкаратыўны пачатак.

Акрамя філасофскага зместу, жывапісу Аляксандра Дзямідава ўласціва проста чароўная прыгажосць. Таму пра яго цяжка размаўляць. Але гэта не цяжкасць работы інтэлекту, што ў напружанні імкнецца расшыфраваць заблытаныя жывапісныя рэбусы. Цяжкасць гэтая іншай прыроды. У дзямідаўскіх карцінах столькі захапляючай музыкальнасці і сапраўднай паэзіі, столькі цэласнасці, што страшна парушыць гэтую прыгажосць, расчляняючы яе на «запчасткі» словамі і думкамі. Здаецца, пра іх лягчэй казаць вершамі або спяваць. Хочацца проста апынуцца ў гэтых работах, стаць часткай гэтага свету, *адчуць і пражыць* яго.

Ад аб'екта да сімвала

Калі ўсё ж такі хочацца знайсці занятак для інтэлекту — творчасць Дзямідава дае багаты матэрыял для разважанняў. Яго вобразы свабодныя для асацыяцый, бо не маюць вузкай прывязкі да сучаснага жыцця з яго каштоўнасцямі-аднадзёнкамі.

У творчасці Аляксандра Дзямідава сёння можна вылучыць некалькі перыядаў. Работы, якія іх складаюць, заўважна адрозніваюцца па псіхалагічнаму стану, па падыходу да натуры і па характару выяўлення, але маюць агульную логіку развіцця. Фарміраванне мастака ішло не хаатычна: убачыў у замежным каталогу новы прыём — зрабіў на ім серыю работ. Саша — рэдкі прыклад развіцця паслядоўнага і натуральнага. Таму, як бы непадобна ні выглядалі работы рознага часу, бачна, што створаны яны свядомасцю і рукой аднаго чалавека.

Самастойныя работы, якія можна прылічыць да першага перыяду, адносяцца да 1992—1993 гадоў і зроблены падчас вучобы ў акадэміі. Умоўна акрэслім іх як рэалістычныя. Умоўна таму, што зроблены яны не *з натуры*. Знешнюю рэчаіснасць карціны не капіруюць, але яшчэ маюць з ёй непасрэдную сувязь. Яны рэалістычныя ў сэнсе трактоўкі трохмернай прасторы, перадачы прамой і паветранай перспектывы, анатамічнай правільнасці натуры, святлоценявой мадэліроўкі прадметаў і перадачы іх матэрыяльнасці. Хоць няцяжка ўбачыць, што мастак ужо даволі свабодна распараджаецца гэтым натурным матэрыялам у сваіх мэтах.

Гэта не побытавыя сцэны, хоць у іх і прысутнічаюць пэўныя пазнавальныя прадметы гарадскога, студэнцкага жыцця. Гэта і не сюжэтныя карціны-апавяданні, хоць персанажаў іх можна прывязаць да пэўнага часу і месца. Гэта тое, што я акрэсліваю для сябе як *кампазіцыі настрою*. Яны нават назваў не маюць. Дый навошта ім назвы? Назва — гэта абмежаванне. А тут — пачуццё, настрой, стан душы чалавека. Вострыя вуглы, ломкая пластыка фігур, мятае, дэфармаванае жалеза, заплюшчаныя вочы, ускудлачаныя чорныя каты злавеснага выгляду... Усё гэта — на фоне ідылічнага пейзажу, нябёсаў, што сеюць яснае дзённае або вечаровае святло... Прыём проціпастаўлення чалавечага свету і свету прыроды яшчэ на некалькі гадоў застанецца асноўнай канвой

Без назвы. Алей, 1994. 50 х 65.

Сон. Алей, 1995. 110х95.

Белы дзень. Алей, 1995. 100х120.

твораў мастака, але будзе шліфавацца і ўдасканальвацца, сталець разам з аўтарам.

Такім чынам, працы першага перыяду яшчэ не сімвалічныя ў поўным сэнсе слова — зашмат дакладнасці, пазнавальных падрабязнасцяў. Але гэта ўжо і не рэалізм у сваім натуралістычным праяўленні. Рэалістычна трактаваныя рэчы да знешняй рэчаіснасці, у прыватнасці да свету рэчаў, дачынення ўжо не маюць. Мастак не любуецца імі, не імкнецца да падабенства. Ён будуе з іх вобразы сваіх пачуццяў, свайго ўнутранага свету. Сэнсавая напоўненасць і эмацыйная значнасць кожнай такой рэчы ў карціне настолькі вялікія, што яна вартая стаць тэмай самастойнага твора мастацтва: гітара ў наглуха зашпіленым футарале, адзінока кінутая на крэсле; ці чысты сшытак, ці ненапісаная кніга, адкінутая ўбок, — і чутно, як шамацяць яе пустымі старонкамі вечаровае паветра... Звычайныя прадметы па волі мастака набываюць дадатковы, «чалавечы» сэнс.

Да гэтага перыяду можна аднесці работы да 1994 года ўключна — кампазіцыі з выкарыстаннем хрысціянскіх матываў, першы варыянт «Дыялога», некалькі кампазіцый-нацюрмортаў, адну з першых версій «Рытуалу». Менавіта ў работах гэтага перыяду мы знойдзем на стадыі зараджэння шматлікія матывы, тэмы і ідэі, якія ў далейшым разаўюцца ў вялікія цыклы, стануць візітоўкай мастака.

Напрыклад, матыў хрысціянскіх падарожнікаў, калі страціў сваю жорсткую культурную прывязку, трасфармаваўся ў матыў «шэсця» і «прагулкі», набыў больш агульны, а таму больш раскаваны, паэтычны характар. Група «ахвяраванне» з першага варыянта «Дыялога», дзякуючы сваёй багатай шматзначнасці, вылучаецца спачатку ў асобную кампазіцыю, а потым і ў цэлы цыкл — «Рытуал».

Дыялог. Алей, 1995. 100х150.

І, вядома, тут ужо прысутнічаюць дзямідаўскія звяры — вялізныя, загадкавыя і зусім не страшныя. Яны — як шматлікія страсці і жывёльныя інстынкты, што перашкаджаюць праявіцца сапраўднай чалавечай прыродзе. Але больш высокія і моцныя прынцыпы духоўнага жыцця прыручаюць іх, змяняюць іх прыроду і далучаюць да прыгажосці і мудрасці сэрца.

Наступны этап развіцця — 1995 год. Другі, моцна перапрацаваны варыянт «Дыялога», работа «Белы дзень» і трыптых «Вяртанне ў Эдэм» — дыпломная работа Дзямідава. У гэтых палотнах мы знойдзем шэраг новых істотных рысаў. Калі казаць пра першае ўражанне — гэта змена эмацыйнага гучання. З'яўляецца характэрны стан спакою і цішыні. Амаль ідылія. Аллюстраванне гэтай атмасферы райскай гармоніі (без прымешку саладжавай сентыментальнасці) настолькі рэдка сустракаецца ў мастацтве, што адразу запамінаецца, як сустрэча з нечым суцешным і светлым.

Здаецца, менавіта ў гэты час мастак знайшоў свой залаты ключык ад патаемных дзверцаў, нейкі прынцыпова важны падыход. Ён аказаўся надзвычай плённым, бо ў гэтым жа годзе з'яўляецца цыкл «Лялькі», у якім праявілася здольнасць Аляксандра Дзямідава размаўляць на складанай мове сімвалаў.

Здаецца, сама тэма падказала мастаку найлепшы шлях для яе ўвасаблення. Персанажы гэтага цыкла падкрэслена адарваныя ад звыклай рэчаіснасці. Лялька існуе ў іншым, лялечным свеце, дзе няма нічога сапраўднага — сапраўднасць у лялечным свеце *азначаецца*, але не прысутнічае. Яго існасць схаваная, загадкавая і фантастычная. Хто з нас у дзяцінстве не марыў, нечакана адчыніўшы дзверы ў пакой, застаць свае цацкі за мірнай гутаркай?

З аднаго боку, лялька цалкам залежыць ад чалавека і не мае сваёй волі. З іншага — яна мадэль чалавека, у нечым — пародыя на яго. Двухсэнсавасць існавання лялькі дае мастаку большую свабоду выяўлення. Можна прыдумаць якую заўгодна лялька і ўкласці ў яе любы сэнс. Праз яе матэрыялізаваць для сябе пэўную эмоцыю, думку, вобраз. А калі гэтая лялька-ўвасабленне створана, ёсць магчымасць адмежавацца ад яе і ад той якасці, якую яна ўвасабляе. Можна «гуляць» у жыццё, але не атаясамляцца з роллю. У гэтым спецыфічным свеце гульні і ўсёдазволенасці мас-

Рытуал. Алей, 1997. 100x120.

так можа змадэляваць кожны сюжэт і візуалізаваць кожную філасофскую ідэю. Так, Дзямідаў атрымаў магчымасць канчаткова пазбавіцца дыктату натуры і выкарыстаць магчымасці больш умоўнай, дэкаратыўнай мовы (дарэчы, сугучныя — «дэкаратыўнасць» і «дэкарацыі»...).

Ягоныя карціны зноў значна змяняюцца знешне. Першай адгукнулася на новыя задачы арганізацыя ўнутранай прасторы карцін. Лялькам непатрэбна паветраная перспектыва. Знікаюць сапраўдныя дрэвы і пагоркі. Іх замяняе ўмоўная каляровая плоскасць фону, то ў вечаровым фіялкава-бірузовым колеры, то ў вогненна-рудым або пяшчотна-ружовым. А неабсяжныя далягляды саступаюць месца камернасці і ўтульнасці лялечнага свету... Зямлю цудоўна замяняе паверхня стала — было б дзе разыгрываць свае шматзначныя лялечныя сцэнкі. Але іранізаваць рана. Тут сапраўды шмат чаго адбываецца. Праз камічных і крыху няўклюдных персанажаў мастак змог шмат чаго расказаць пра жыццё іх прататыпаў...

Вось светлы чатырохкутнік, пакрыты абрусам, як умоўнае азначэнне прасторы Жыцця, што адмерана кожнай чалавечай асобе. Па прасторы гэтай кіруецца некуды лялечны цягнічок. Клапатліва падкручваючы адзін аднаго ключыкамі, захопленыя нейкай сваёй лялечнай марай, героі не бачаць, што рух іхны бязлітасна абмежаваны краем стальніцы. А накіроўвае ўвесь гэты ланцуг Нехта, для лялек абсалютна нерэальны і нябачны. Ад яго ў кампазіцыі засталася толькі рука, дзякуючы якой яны і атрымліваюць рух і жыццё...

Цікава прасачыць, як за кожным матывам і сюжэтам замацоўваецца аптымальная кампазіцыйная пабудова. Фрызавая, з падкрэсленым рытмам кампазіцыя для шэсцяў. Люстэркавая — для «сустрэчы з сабой». Сіметрычная з фіксаваным цэнтрам — для двухфігурных кампазіцый, дзе персанажы аб'ядная нейкім агульным перажываннем — чытаннем вершаў, музыкаваннем, размовай. І ўсіх іх разам аб'ядноўвае асаблівая ўрачыстасць дзеяння, засяроджаная значнасць. Надзвычай уважліва сочыць мастак за кожным сваім героем, нібы назірае за яго паводзінамі.

Гады 1997–1998. Перыяд, калі мастаку ўжо «ўсё зразумела». Час актыўных фармальных пошукаў мінуў. Ёсць кола любімых тэмаў, вобразаў, кампазіцыйных вырашэнняў. Лепшыя работы — проста класічныя па чысціні стылю, яснасці, завершанасці і гарманічнай сплаўленасці ўсіх складнікаў мастацкага твора. Новае і, на мой погляд, цудоўнае ўвасабленне знайшла ў работах гэтага перыяду тэма дзяцінства, якая з'явілася ўпершыню яшчэ ў кампазіцыях 1995 года. «З дзяцінства», «Гульня ў фаўна», «Сустрэча», «Любімы конік», «Падарунак» (усе 1997)... Мастаку ўдалося схапіць і перадаць цудоўную якасць цэласнасці сумлення і светаўспрымання, гармонію ў адносінах са светам — прывілеі дзяцінства. Гэты стан поўнага даверу да жыцця перададзены надзіва проста і вычарпальна.

Адной з найлепшых работ на гэтую тэму з'яўляецца «Падарунак» (1997). Яна ж уяўляе сабой і выдатны прыклад фармальных дасягненняў Дзямідава.

У траве рассыпаліся, нібы пацеркі, з дробным звонам недзе на высокай ноце смешныя жоўта-сонечныя яблычкі. У кампазіцыі толькі дзве постаці — мілая маленькая паненка ў такой дарослай сукенцы інфанты з «Менінаў» і поні — ёй да пары — яблычнай масці і з усмешкай на абсалютна чалавечым твары. Тонкія пальчыкі працягваюць сябру падарунак — сонечны яблычак. А такое ўсёахопнае пачуццё даверу і спагады немагчыма выказаць больш поўна, чым у прыніклых адна да адной галовах дзяўчынкі і коніка.

Гэта амаль ікона па свайму духоўнаму зместу. Яны — з аднаго свету, дзе няма і ценю крывадушша і раз'яднанасці, як у свеце дарослых. Для дзяцей усе жывёліны — чароўныя, умеюць размаўляць і адораныя цудоўнай здольнасцю усёразумення. Важна пры гэтым, што мастак распавядае пра дзяцінства без сантыментаў і звыклай іроніі дарослых. Дзяцінства ў яго работах — гэта паэтычная філасофія. І дзеці, паводле яе, мудрэйшыя за дарослых. Мудрэйшыя і больш дасканалыя, бо валодаюць сакрэтам цэласнага, сардэчнага ўспрымання жыцця...

На заканчэнне

Хацелася б коратка звярнуцца да перыяду ў творчасці мастака, які праявіў сябе ў 1998 і працягваецца, на мой погляд, і цяпер.

У сувязі з апошнімі работамі Аляксандра нельга не зрабіць заўвагі, якая датычыць не толькі данага выпадку творчасці канкрэтнага мастака. Тэндэнцыя гэтая закладзена ў кожным творчым працэсе, хоць праяўляецца ў рознай ступені.

Пасля прагляду апошняй Сашавай выставы (адбылася ў Мінску — май 2001, Музей сучаснага мастацтва) з'явілася ўражанне, што ён стаміўся ад сваіх герояў. Гэта вельмі тонкае адчуванне, але стомленасць тая праяўляецца ў самой структуры карцін. У гэтым унікальная ўласцівасць мастацтва: у ім немагчыма схавацца. Спакой і супакоенасць — прынцыпова розныя рэчы. Час ад часу творчы працэс павінен нечым аднаўляцца, нейкая жывая ідэя павінна выклікаць водгук у свядомасці творцы. Ад частага паўтору вобразаў, матываў і тэмаў мастак прызвычайваецца да іх, страчвае з імі эмацыйную сувязь. І вобразы паступова выпустошваюцца да простай вонкавай выявы. На гэтым этапе звычайна з'яўляюцца аўтарскія штампы і перагружанасць дэкаратыўнымі дэталямі, за якімі неўсвядомлена імкнецца схавацца пустата.

Адсюль і спецыфічная, як мне падалося, «лялечнасць» апошніх Сашавых кампазіцый — вобразы паміраюць, калі той, хто іх выдумаў, робіцца да іх абыякавым. Карціны паступова страчваюць сваю глыбіню, і я лаўлю сябе на думцы, што гэта — тая ж гісторыя з лялькамі. Толькі там лялькі гулялі ў людзей — а цяпер людзі гуляюць з лялькамі. Нават персанажы «Лялек» 1995 г. выглядаюць куды больш жывымі, хоць іх і даводзілася дзеля гэтага заводзіць ключыкамі.

З другога боку, людзі з апошніх карцін сваёй гратэскнасцю моцна нагадваюць марыянетак. Сюжэты паўтараюцца ў сцэнкі, набываюць адценні камічнасці і кур'ёзнасці. Жывое пачуццё замяшчаецца дэкаратыўнасцю. Менавіта таму ў параўнанні з кампазіцыямі 1998–2001 гг., нягледзячы на знешнюю разнастайнасць апошніх, «Лялькі» выклікаюць значна мацнейшы эмацыйны водгук. І гэта нягледзячы на іх нашмат большую знешнюю прастату, нават фармальную прымітыўнасць. Але калі за ёй стаіць шчырае перажыванне, яна апраўданая і, больш за тое, становіцца сродкам выразнасці. Аднак ніякія дэкаратыўныя эфекты не ў стане вярнуць адчуванне навізны і пошуку.

Такім чынам, каторы раз пераконваюся, што мастацтва — не ёсць від эстэтычнай механікі. І калі разабраць на складнікі адзін з шэдэўраў, з іх не сканструюеш метадам простага механічнага дабаўлення другі. Бо ўсе візуальныя эфекты з'яўляюцца ўсяго толькі *вывай* энергіі пачуцця.

Гэта не прыгавор. Толькі погляд збоку, прыватнае меркаванне. Перыяд заняпаду заўсёды можна перайтварыць у перыяд пошуку. Свет невычарпальны на творчы рост і развіццё ідэй.

У кожным разе, які б шлях ні выбраў мастак для сябе ў будучым, тое, што ім ужо зроблена, застаецца ў скарбніцы мастацтва. Таму можна сцвярджаць, што як мастацкая індывідуальнасць Аляксандр Дзямідаў цалкам адбыўся. А беларускі жывапіс набыў у асобе гэтага мастака і ў яго арыгінальнай творчасці яшчэ адну сваю адметную і яскравую грань.

Шчодрасць зямлі беларускай

Творчы партрэт народнага артыста Рэспублікі Беларусь Міхася Дрынеўскага

Валянціна ЧАРНЯК

Беларускае Палессе... Тым, хто тут пабываў, назаўсёды запомніцца гэты куточак беларускай зямлі. Гэта край неабсяжных заліўных лугоў, магутных дубоў і бяскрайніх лясных прастораў. Край добрых, мудрых і памяркоўных людзей. А калі казаць пра таленты, дык гэтыя мясціны — невычэрпная іх крыніца. Шмат зорак нарадзілася на Палессі, потым яны сваёй веліччу асвятлялі мастацкі небасхіл радзімы. Вядомы бас XIX стагоддзя Фёдар Стравінскі, паэты Янка Туміловіч і Любоў Тарасюк, мастак Віктар Шматаў, пісьменнік Іван Шамякін і многія іншыя.

Малая радзіма, карані майго героя, Міхася Дрынеўскага, таксама знаходзяцца ў самай глыбінцы Палесся. Ён нарадзіўся ў вёсцы Тонеж Тураўскага раёна ў простай сялянскай сям'і. Тутэйшыя жыхары заўсёды славіліся сваёй працавітасцю і песнямі, шчырасцю сэрца і паважлівымі адносінамі да людзей. Усе гэтыя рысы характару былі ўласцівы і бацькам Міхаіла Паўлавіча, якія здолелі выхаваць любоў да працы, імкненне да ведаў, пошуку свайго месца ў жыцці ў кожнага з пяці сыноў. Старэйшы брат, Дзмітрый, працуе ўрачом-рэнтгенолагам у Калінкавічах, Мікалай — доктар медыцынскіх навук, прафесар НДІ (г. Еўпаторыя), Уладзімір — таксама доктар медыцынскіх навук, намеснік дырэктара навуковай установы ў Санкт-Пецярбургу, а малодшы з братоў, Рыгор, — загадчык лабараторыі НДІ тэлебачання (г. Санкт-Пецярбург).

Зорны шлях Міхася Дрынеўскага ў вялікае мастацтва пачаўся з кіраўніцтва калгасным хорам вёскі Тонеж. У той час хлопцу было 13 гадоў. Пасля заканчэння сямігодкі Міхась паступіў у Гомельскае музычнае вучылішча па класу баяна, але вучоба хутка скончылася: не было грошай плаціць за кватэру, не было за што купляць ежу. Бацькам аказалася матэрыяльна вельмі цяжка вучыць у горадзе чатырох дзяцей. Праз некалькі тыдняў Міхасю прыйшлося вяртацца ў родную вёску, у школу.

Міхась Дрынеўскі на рэпетыцыі.

Пасля заканчэння дзесяцігодкі юнак другі раз паступае ў Гомельскае музычнае вучылішча на аддзяленне харавога дырыжыравання (клас выкл. Р.Красніцкай). Потым гады вучобы ў Беларускай кансерваторыі (клас Г.Зелянковай), аспірантура-стажыроўка. I заўсёды аднachасова з вучобай — праца з самадзейнымі харавымі калектывамі, а пазней і з прафесійнымі.

Пасля заканчэння кансерваторыі М.Дрынеўскага, як аднаго з лепшых выпускнікоў, запрасілі хормайстрам у Народны хор БССР. А ў 1975 годзе яму, яшчэ зусім маладому, даверылі пасаду мастацкага кіраўніка гэтага калектыву. I не памыліліся, таму што ў гісторыі хору наступныя дзесяцігоддзі характарызуюцца найвышэйшым росквітам выканальніцкага майстэрства, пашырэннем рэпертуару і новымі творчымі дасягненнямі.

Музычны і паэтычны фальклор Беларусі стаў асноўным у працы М.Дрынеўскага. Ужо на самым пачатку творчага шляху ён зразумеў, як многа можа расказаць народная песня, калі да яе ўважліва прыслухацца, калі ведаць яе мастацкую прыроду: «Выразныя магчымасці народных песень невычарпальныя, як палескія крыніцы. У залежнасці ад намеру дырыжора адна і тая ж песня можа раскрывацца ў самых нечаканых ракурсах. Але ж калі ты не падрыхтаваны да работы з ёю, не ведаеш законаў і абыякавы да яе прыгажосці, ты нічога не здолееш зрабіць».

Студэнтамі харавога аддзялення кансерваторыі мы часта наведвалі рэпетыцыі, якія праводзіў М.Дрынеўскі. Назіраючы за яго работай, мы зноў і зноў захапляліся тым, як кожная рэпетыцыя рабілася ўрокам мастацтва, а не заставалася рабочым заняткам. Ва ўсім, што рабіў дырыжор, панаваў дух прыўзнятасці, музычнага свята, і гэта надавала творчую радасць руціннай рэпетыцыйнай працы.

Міхась Паўлавіч ніколі не рэпеціруе напаўсілы, а заўсёды з поўнай аддачай. Пра гарачнасць асобы, эмацыянальны тэмперамент дырыжора ўсе ведаюць. Сапраўды так, але гэта не той тып тэмпераменту, які захліствае. Наадварот, яму ўласцівы гранічна адточаны дырыжорскі жэст, адсутнасць усякай мітуслівасці ў рабоце. Бруна Вальтар некалі казаў, што вышэйшае мастацтва дырыжора — адсутнасць напружання. Пры велізарнай фізічнай і эмацыянальнай нагрузцы ў М.Дрынеўскага ніколі не адчуваецца напружання ў дырыжыраванні. Усе рухі — натуральныя і пластычныя. Выразныя, «пявучыя» рукі дапамагаюць дасягнуць кантылены галасоў, адлюстраваць найтанчэйшыя адценні і пераходы ў гучанні груп.

За знешняй бездакорнай ураўнаважанасцю мы адчувалі вялікі эмацыянальны зарад. Аднак Міхась Паўлавіч ніколі не пераходзіў мяжу стрыманай дэлікатнасці, не павышаў голасу, не было лішніх размоў і непатрэбных эмоцый на рэпетыцыях. Ніводнага недакладнага слова, жэста, ніводнай змарнаванай секунды. Усё проста, дакладна і зразумела. Музыка нараджаецца нібыта без асаблівых намаганняў, у сваім натуральным, дакладна знойдзеным гучанні і інтэрпрэтацыі.

Фігура дырыжора прываблівае прыгажосцю і артыстызмам, мяккасцю і ўпэўненасцю жэстаў. Яны заўсёды лаканічныя, даведзеныя да аскетызму. Дакладна і ясна тлумачыць музыкант свае задумы выканаўцам. Менавіта спалучэнне высокага прафесіяналізму і яркага эмацыянальнага ўздыму дазваляе яму пераканаўча данесці да слухачоў змест твора. Інтэрпрэтацыя дырыжора — вынік карпатлівай падрыхтоўчай работы — па-мастацку рэалізуецца кожным музыкантам калектыву, які становіцца актыўным выканаўцам агульнай задумы кіраўніка.

Цудоўна, калі кіраўнік знаходзіць у музыкантах сваіх аднадумцаў. Тады раскрываюцца патэнцыяльныя магчымасці і дырыжора, і калектыву. Многія дырыжоры імкнуцца да абсалютнай улады, да дыктатуры. Сёння гэта проста немагчыма. Сучасныя музыканты, у прыватнасці харысты, — шырока адукаваныя людзі, і пры гэтым не толькі ў музыцы. Ім не патрэбны дырыжор дзеля таго, каб паказаць, дзе спяваць цішэй, а дзе — гучней. Усё гэта пазначана ў нотах. У адрозненне ад літаратурнага твора, дзе аўтар карыстаецца словамі, у музыцы больш складана зразумець задуму кампазітара, бо кожны гук, ноту можна трактаваць па-рознаму. Таму галоўная задача дырыжора — раскрыць кампазітара, зразумець яго асноўныя ідэі. Аднак зрабіць гэта можна толькі разам, з дапамогай харыстаў. Нельга дасягнуць поспеху страхам, прымусам. Нельга ператварыць музыкантаў у сляпых выканаўцаў чужой задумы, чужой волі. Толькі звязанасць, толькі асэнсаванне таго, што мы ўсе разам займаемся агульнай справай, можа даць жаданы вынік.

I нездарма слухачы трывала і непарыўна звязваюць імя кіраўніка і яго калектыву, кажучы: «Хор Дрынеўскага». У сваіх музыкантах Міхаіл Паўлавіч цэніць артыстызм, хуткую рэакцыю, гнуткасць, якая выяўляецца ў імгненным успрыманні, стройнасць і бездакорнасць гучання і, вядома, адданасць беларускай музычнай культуры.

Спевакі, інструменталісты, танцоры народнага хору, распавядаючы пра свайго мастацкага кіраўніка і галоўнага дырыжора, адзначаюць, што характар М.Дрынеўскага выклікае прыхільнасць людзей, якія з ім працуюць. Яны цэняць прастату і даверлівасць у стасунках з Міхаілам Паўлавічам. Велізарная працаздольнасць, поўная самааддача і душэўная шчодрасць — вось рысы характару майстра харавой музыкі, якія імпануюць музыкантам розных узростаў і мастацкіх схільнасцяў.

Старанны, прадуманы падбор спевакоў, інструменталістаў, танцораў, пастаянная вакальна-харавая работа, выхаванне культуры спеву як у народнай манеры, так і ў акадэмічнай, назапашванне рэпертуару, арганізацыя канцэртаў — усё гэта клопаты мастацкага кіраўніка.

Калектыў пастаянна выязджае з шэфскімі канцэртамі, гастралюе па рэспубліцы і за яе межамі, робіць запісы на радыё і тэлебачанні. Усе канцэртныя праграмы дэталёва адточаны. М.Дрынеўскі звяртаецца да самых розных жанраў, стыляў, і ў кожным з іх праяўляецца яго высокае майстэрства. Гарантыя якасці, якасці высокай — вось характэрная рыса творчасці дырыжора, які бярэцца за чарговую працу. Таму вельмі падабаецца супрацоўнічаць з Міхаілам Паўлавічам кампазітарам — Л.Захлеўнаму, В.Кузняцову, Э.Наско і інш., яны ўпэўнены, што пачуюць свае творы ў выдатным выкананні.

Міхась Дрынеўскі (злева) з Генадзем Цітовічам.

Кампазітар Вячаслаў Кузняцоў неаднойчы даручаў М.Дрынеўскаму прэм'ерны паказ сваіх новых харавых партытур, якія выконваюцца як у народнай, так і ў акадэмічнай манеры. Вось што ён гаворыць пра гэта музычнае аб'яднанне і яго галоўнага дырыжора: «Калектыў валодае велізарным патэнцыялам, які ў межах канцэртнай праграмы не заўсёды аказваецца рэалізаваным. Народны хор наогул надзелены асаблівай энергіяй, якой няма ў акадэмічных хароў. Гэты ж калектыў, дзякуючы намаганням свайго кіраўніка, у найбольшай ступені адпавядае аўтэнтычнаму гучанню. Міхась Дрынеўскі — майстар вышэйшага ўзроўню, які ўсёй сваёй існасцю адчувае глыбіню народнай інтанацыі».

М.Дрынеўскі — адзін з тых дырыжораў, хто пастаянна і са шчырай любоўю папулярызуе беларускую народную музыку і творы нацыянальных кампазітараў. Хочацца адзначыць яго паспяховы пошук многіх незаслужана забытых народных песень і іх апрацовак. Прачытаныя харавым калектывам, яны наноў паўсталі перад слухачамі ва ўсёй сваёй прыгажосці. Гаворачы пра народную песню, Міхась Паўлавіч падкрэслівае адну з галоўных яе якасцей — здольнасць расказаць пра чалавека ўсё: і пра тое, як жылі яго продкі, як змагаліся, абараняючы радзіму, сеялі хлеб і кахалі. На думку дырыжора, цуд заключаецца ў тым, што не толькі эпоха, але кожны музыкант (у той ці іншай ступені) можа выказаць у ёй сябе.

Міхасём Паўлавічам зроблена шмат апрацовак народных песень («Як пайду я дарогаю», «Ночы мае, начушкі», «Ой, у полі туманочкі», «Не сячы мяне, Ясю», «Ой, зіма» і інш.), якія з поспехам выконвае не толькі Народны хор імя Г.Цітовіча, але і іншыя прафесійныя і самадзейныя харавыя калектывы.

Яшчэ адзін з бакоў дзейнасці Міхася Паўлавіча, так патрэбны грамадству, — выхаванне маладых хормайстраў. Ужо шмат гадоў ён — паважаны, аўтарытэтны прафесар Акадэміі музыкі — вучыць мастацтву харавога дырыжыравання. Гэта надзвычай добразычлівы, вытрыманы і разумны педагог. Яго заняткі заўсёды цікавыя, таму што сам Міхась Паўлавіч захоплены працай са студэнтамі. На яго думку, педагагічная дзейнасць — гэта адзін з бакоў творчай працы. Урокі Міхася Паўлавіча ніколі не бываюць сумнымі, сухімі, афіцыйнымі. Ён заўсёды ўлюбёны ў музыку і ўмее гэта пачуццё перадаць іншаму, заразіць ім, натхніць. Працуючы ў класе са студэнтамі над харавой партытурай, Дрынеўскі выкарыстоўвае калейдаскоп вобразаў, асацыяцый, паралеляў, жывых прыкладаў і беспамылкова пацвярджае сказанае за дырыжорскім пультам ці непасрэдна спевамі. Прафесар патрабуе ад вучняў дакладна прытрымлівацца аўтарскага тэксту, уважліва сачыць за знешняй формай дырыжыравання. Студэнтам важна не толькі бездакорна ведаць нотны тэкст самога твора, але і ўмець пранікнуць у дух эпохі, вывучыць гісторыю яго ўзнікнення. Педагог вучыць як мага менш размаўляць, стоячы за пультам, бо для гэтага ёсць жэст, міміка, позірк, якімі павінна быць сказана ўсё. Многае Міхась Паўлавіч адкрывае для студэнтаў наноў, прымушае інакш зірнуць на харавую партытуру, якая вывучаецца.

Больш за 30 гадоў Міхаіл Паўлавіч Дрынеўскі працуе ў Акадэміі музыкі і за гэты час выхаваў шмат музыкантаў. Адны з іх сталі педагогамі, іншыя прысвяцілі сябе выканальніцкай дзейнасці. Сярод іх А.Шут — мастацкі кіраўнік і галоўны дырыжор Камернага хору «Санорус», В.Шыкавец — хормайстар Народнага хору імя Г.Цітовіча, Л.Бурак — кіраўнік Камернага хору ў г. Пінску... Усіх іх аб'ядноўвае любоў да харавога мастацтва і творчае стаўленне да выканання музыкі.

Сапраўды, М.Дрынеўскі па праву прызнаны сёння адным з буйнейшых дырыжораў рэспублікі. Аднак шмат сіл, тэмпераменту і душы аддае ён грамадскай дзейнасці, якая звязана з развіццём музычнай культуры Беларусі, з'яўляецца старшынёй праўлення беларускага Саюза музычных дзеячаў, старшынёй і членам журы многіх святаў песні, харавых конкурсаў і фестываляў як народнай, так і акадэмічнай музыкі.

Выканальніцкія дасягненні Міхаіла Паўлавіча Дрынеўскага за апошнія дзесяцігоддзі сведчаць пра найвышэйшы росквіт яго таленту. Менавіта пад кіраўніцтвам гэтага дырыжора калектыў Дзяржаўнага акадэмічнага народнага хору імя Г.Цітовіча дасягнуў мастацкіх вышынь выканальніцкага майстэрства і здольны вырашаць самыя складаныя творчыя задачы. Колькі цудоўных запісаў, колькі адроджаных з забыцця прыгожых беларускіх народных песень, колькі прэм'ер твораў нацыянальных кампазітараў на рахунку хору! І ў кожнай кампазіцыі, прадстаўленай слухачам, дырыжор імкнецца адшукаць нешта новае, па-свойму прачытаць нотны тэкст, па-новаму раскрыць, пачуць ужо знаёмае ці даць «пуцёўку ў жыццё» новай партытуры. Радасць працы, а не радасць поспеху — вось што лічыць галоўным у сваёй працы народны артыст Рэспублікі Беларусь, мастацкі кіраўнік народнага хору імя Г.Цітовіча, прафесар Міхась Паўлавіч Дрынеўскі.

Пераклад з рускай мовы.
Фота з архіва рэдакцыі
і архіва М. ДРЫНЕЎСКАГА.

Дзяржаўны народны хор на гастролях ва Узбекістане. Хлеб-соль — кіраўніку.

Месца сустрэч змяніць нельга

Таццяна МУШЫНСКАЯ

Нататкі пра XIV Міжнародны фестываль сучаснай харэаграфіі ў Віцебску (International Festival of Modern Choreography)

Марына Раманоўская — жанчына гераічная. Гэта ведаюць усе, хто мае хоць нейкае дачыненне да Віцебскага фестывалю. Кожны, хто прыязджае сюды ў якасці канкурсанта, прадстаўніка прэсы ці крытыка. Быць дырэктарам і нязменным кіраўніком элітарнага фестывалю танца мадэрн у наш смутны час, калі ў дзяржавы хранічна не хапае і, напэўна, яшчэ доўга не будзе хапаць грошай на культуру, — гэта амаль што подзвіг.

Зразумела, што кожны фестываль міжнароднага ўзроўню патрабуе неверагодных арганізацыйных намаганняў і фінансавых сродкаў. Мяркуйце самі. У Віцебск прыехала каля 400 выканаўцаў, працавала 60 журналістаў — прэса, радыё, тэлебачанне. Іх усіх трэба было пасяліць, накарміць, скласці графік рэпетыцый, прагонаў, абмеркаванняў, уласна выступленняў. Здаралася, што літаральна з самалёта танцоры траплялі на адкрыццё, праз гадзіну або дзве пасля прыезду адбывалася конкурснае выступленне. У кожнага калектыву быў свой куратар, які вырашаў усе значныя і нязначныя пытанні, а яны, тым не менш, уплываюць на самаадчуванне артыста на сцэне.

Усе грошы для правядзення апошняга фестывалю былі выдзелены Віцебскім аблвыканкамам. На шчасце, не падвёў ніхто са спонсараў — «Белвест», «Шварцкопф і Хенкель», ААТ «КІМ» і інш. Думаецца, менавіта высокі ўзровень арганізацыі дазволіў усё на фестывалі падпарадкаваць яго вялікасці Сучаснаму Танцу. Як мяркуюць знаўцы, якія маюць магчымасць параўноўваць, Віцебскі фестываль па сваёй прадстаўнічасці, па ўзроўню арганізацыі лічыцца адным з лепшым (калі не лепшым) форумам сучаснага танца ва Усходняй Еўропе. Яго невыпадкова называюць «лабараторыяй мадэрна». Напэўна, таму, што гледачу, крытыкам, членам журы даецца унікальная магчымасць усяго за некалькі дзён убачыць, якія працэсы адбываюцца ў галіне сучаснай харэаграфіі, якія тэндэнцыі пераважаюць, дзе страты, а дзе набыткі.

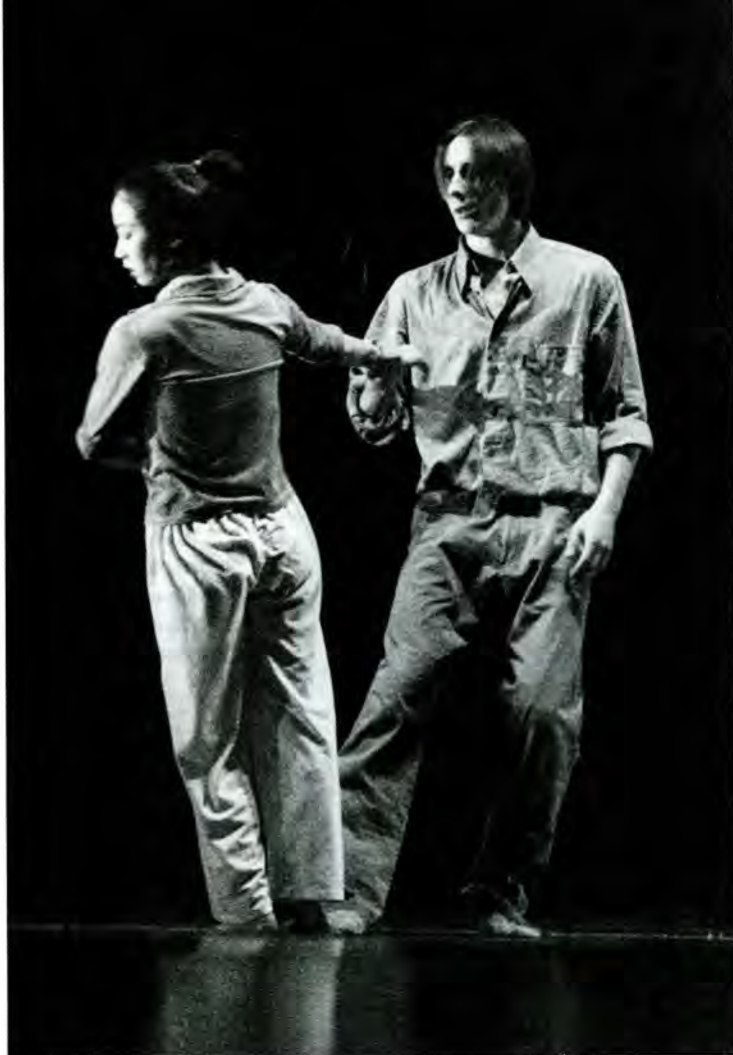
Пяць фестывальных дзён былі запоўнены для яго ўдзельнікаў да межаў. Конкурсныя прагляды, рэпетыцыі, майстар-класы, відэалекцыі. У праграму апошняга фестывалю ўвайшлі тры гасцявыя праграмы. Сярод іх асабліва вылучаўся вечар Пермскага дзяржаўнага тэатра «Балет Яўгена Панфілава». Архангельскага самародка, які пачаў займацца танцам у 23 гады, аднаго з самых яркіх прадстаўнікоў айчыннага мадэрна, Панфілава ў Віцебску горача і аддана любяць. Так і кажуць: «Наш Панфілаў». Яго калектыў «Балет тоўстых» паказаў на фестывалі аднаактовую пастаноўку «Бабы. Год 1945», адзначаную — і зусім заслужана — расійскай нацыянальнай тэатральнай прэміяй «Залатая маска».

Амерыканская трупа «Dancing People Company». Харэаграфічны нумар «In The Crowd».

Спектакль выклікаў захапленне глядзельнай залы. Апладзіравалі доўга, шчодра, стоячы...

Цяпер пра конкурс. Яго журы ўзначальваў мастацкі кіраўнік Нацыянальнага тэатра балета Валянцін Елізар'еў. У журы ўваходзілі прадстаўнікі Расіі, Кітая, Францыі, ЗША, Беларусі. Конкурсныя прагляды адбываліся на дзвюх сцэнах — Культурна-дзелавога цэнтра ААТ «КІМ» і Акадэмічнага тэатра імя Я.Коласа. (У мінулыя гады, калі сцэнічная пляцоўка была адна, удзельнікам фестывалю вельмі часта даводзілася рэпеціраваць ноччу. Такім шчыльным аказваўся графік рэпетыцый.) Першы тур заняў два дні, другі — адзін. Выступленні кожнага калектыву ацэньваліся па 12-бальнай сістэме. Экстрэмальныя адзнакі (12 або 2) журы адкідвала. Для таго, каб трапіць у другі тур, трэба было набраць 8 балаў.

На жаль, ніхто з беларускіх удзельнікаў фестывалю не пераадолеў мяжу першага тура. Ні ансамбль кафедры харэаграфіі Беларускага універсітэта культуры (харэограф С.Гуткоўская), ні прадстаўнікі Беларускага харэаграфічнага каледжа (харэограф У.Іваноў), ні гродзенскія «ТАД» (Д.Куракулаў) і «Галерэя» (А.Цебянькоў), ні гомельская



«Квадра» (І.Асламава), ні віцебскія «Паралелі» (А.Махава). Нехта ўбачыў у гэтым «неаб'ектыўнасць» журы, якое, маўляў, увесь час глядзіць у бок Захаду. Нехта — недахоп вопыту ў канкурсантаў. Або неадпаведнасць абраных выразных сродкаў агульнаму напрамку фестывалю. Нехта — неадпаведнасць славянскай ментальнасці танцу мадэрн. Да таго ж, як вядома, бомба не трапляе двойчы ў адное і тое ж месца. У 2000 годзе, калі ў Віцебску адбыўся Нацыянальны конкурс, творчыя здабыткі многіх беларускіх удзельнікаў фестывалю былі заўважаны і ацэнены.

Увогуле ўзаемаадносіны IFMC і беларускіх харэографаў — гэта тэма асобнай размовы. Паказальны ў гэтым сэнсе творчы лёс харэографа Раду Паклітару. Памятаю, як у 1997 годзе, на дзесятым, юбілейным фестывалі, два ягоныя нумары нават не прайшлі ў другі тур. І крытыкі ў кулуарах дружна суцяшалі пастаноўшчыка. На перадапошнім фестывалі ў Віцебску, на Нацыянальным конкурсе, Раду атрымаў як пастаноўшчык першую прэмію. А пазней у Маскве, на Міжнародным конкурсе артыстаў балета, — 1-ую прэмію за лепшую харэаграфію. У цяперашні час Паклітару з'яўляецца галоўным харэографам Кішынёўскага тэатра оперы і балета.

Але вернемся ў Віцебск. Найбольш цікава беларуская харэаграфія аказалася пададзенай на канцэрце адкрыцця, калі пасля тэатралізаванага прадстаўлення ўдзельнікаў былі паказаны лепшыя нумары, адзначаныя на папярэднім конкурсе. У тым ліку і фрагмент з пастаноўкі С.Гуткоўскай (у выкананні ансамбля кафедры харэаграфіі універсітэта культуры). Адным з самых яркіх уражанняў канцэрта адкрыцця сталася выступленне Ю.Дзятко і К.Кузняцова, салістаў Дзяржаўнага музычнага тэатра. Яны спецыяльна прыехалі з Мінска, каб выканаць знакаміты нумар «Прывід ружы». Той самы, які некалі танцавалі Т.Карсавіна і В.Ніжынскі. Толькі не ў харэаграфіі М.Фокіна, а ў харэаграфіі Р.Паклітару. Новы «Прывід» аказаўся бліскучай і дасціпнай пародыяй, пераасэнсаваннем знакамітай харэаграфіі, — так трапна высмейваліся тут балетныя штампы і ў зніжаным, камедыйным плане падаваліся найбольш вядомыя мізансцэны з вядомых класічных балетаў.

Ну, а што ж госці? «Цяпер вялікі попыт на люстэркі», — трапна заўважыла калега падчас прагляду фестывальнай праграмы. Сапраўды, люстэркі былі запатрабаваны — у кожным трэцім ці чацвёртым нумары. Гэтаксама, як жалюзі і кінаэкран ў аднаактовым балеце аўстрыйскага харэографа Хелены Вайнцырль «...And The Damage Done». І публіку, і журы прывабілі ў гэтым творы не толькі ідэя, сінтэз уласна харэаграфіі і кінамастацтва, але і дастаткова ёмісты сэнс. Чалавек і ягоны цень, першае і другое «я», арыгінал і ягоны двайнік, якія маюць складаныя і часам пакутлівыя ўзаемадачыненні. Той жа сінтэз танца і кінамастацтва, думаецца, вызначыў поспех эстонскага аднаактовага балета «На мяжы пяску і вады» (харэографы Рэне Нымік і Ціна Олеск). Яго можна было назваць іначай: «Двое, вада і пясок».

Пасля другога тура лідэры размеркаваліся наступным чынам. Дзвюма спецыяльнымі прэміямі (па 500 $) былі адзначаны Рускі камерны балет «Масква» — за сумесны руска-нідэрландскі праект «Узлом» (харэограф Пол Нортан) і Люблінскі тэатр танца (Польшча) за мініяцюру «Optical Tract» (харэограф Ханна Стжэмецка). Дзве першыя і дзве другія прэміі (па 1,5 тыс. $) атрымалі чатыры калектывы за чатыры аднаактовыя балеты. Гэта ўжо згаданыя эстонцы (калектыў «Fine 5 Dance Theatre», аўстрыйскі калектыў «Larogue Dance Company», а таксама Чэлябінскі тэатр сучаснага танца («www. лица.ru»; харэограф Вольга Пона) і літоўская «Aura Dance Theatre» («Extremum mobile», харэограф Бірутэ Летукайтэ).

Гран-пры конкурсу (і 3 тыс. $) атрымала харэаграфічная мініяцюра «Са сваім сном на бераг» кітайскага харэографа Джанд Джы Ганга. Яна прываблівала сваёй медытатыўнасцю, засяроджанасцю на сферы духу, узнаўленнем найтанчэйшых адценняў пачуцця. Узроўню харэаграфіі адпавядаў і выканаўца — Чу Хай. Ён прафесійны танцоўшчык, скончыў ваеннае вучылішча харэаграфіі (аказваецца, у Кітаі ёсць і такое). Шэсць гадоў танцуе ў якасці саліста ў Ансамблі песні і танца Кітая. Атрымаў тры першыя прэміі на ўсекітайскіх конкурсах. Удзельнічаў у апошнім Міжнародным конкурсе артыстаў балета ў Парыжы, выйшаў у фінал, але да перамогі крыху не хапіла.

Зразумела, што кожны фестываль — гэта мноства ўражанняў, мноства цікавай інфармацыі. У фае палаца — фотавыстаўка Уладзіміра Лупоўскага «Проста так», прысвечаная памяці ўдзельніка віцебскіх фестываляў Рамана Кіслухіна, танцора і харэографа, які заўчасна (у 24 гады) памёр. У прэс-цэнтры па руках ходзіць мноства друкаванай прадукцыі, прысвечанай менавіта танцу. І часопіс «Світ мистецтва», яго галоўны рэдактар кіяўлянка Ларыса Венядзіктава, харэаограф і журналістка, член секцыі крытыкі фестывалю. І газета «Танцевальный клондайк», якая выходзіць у Маскве тыражом 10 (!) тыс. экз., — у ёй уласна журналісцкія матэрыялы, інфармацыя пра конкурсы і фестывалі, рэклама і прайс-лісты кніг пра танец. І буклеты Пецярбургскага фестывалю танца «Экзерсіс» і 5-га Міжнароднага фестывалю тэатраў танца ў Любліне, мастацкім дырэктарам якога з'яўляецца добра знаёмая віцяблянам Ханна Стжэмецка. (Люблінскі фестываль адбыўся незадоўга да Віцебскага, у лістападзе 2001 года.)

Зразумела, што кожны фестываль — гэта яшчэ і мноства знаёмстваў. Вось некалькі фрагментаў віцебскай фестывальнай мазаікі.

Аўдроніс Імбрасас, дырэктар Літоўскага цэнтра інфармацыі танца (Вільнюс), член секцыі крытыкі:

— У свой час я набыў класічную балетную адукацыю. Скончыў харэаграфічнае вучылішча, танцаваў на балетнай сцэне. Пераважна ў кардэбалеце, часцей характарныя партыі, чым класічныя. Цікава, што свае ролі памятаю дагэтуль... У 24 гады паступіў у ГІТІС. Спачатку пісаў пра спектаклі сам, а цяпер арганізоўваю фестывалі, каб пра танец маглі пісаць іншыя.

Санкт-Пецярбургская трупа «Канон-Данс». «Прыходзіць і сыходзіць».

Аўстрыйскі калектыў «Larogue Dance Company». Харэаграфічная мініяцюра «...And The Damage Done».

Кітайскі танцоўшчык Чу Хай у харэаграфічнай мініяцюры «Са сваім сном на бераг».

Каўнаскі калектыў «Aura Dance Theatre». «Extremum mobile».

Цэнтры інфармацыі пра танец або падобныя да іх арганізацыі існуюць у Эстоніі, Фінляндыі. Наш цэнтр быў створаны не толькі для інфармацыі пра танец і для абмену гэтай інфармацыяй. У 1996 годзе мы пачалі прадзюсіраваць літоўскіх харэографаў, шукалі для гэтага грошы. У 1997-ым у Літве пачаў сваё існаванне Міжнародны фестываль «Новы балтыйскі танец». Мы — адзіны яго арганізатар.

Цяпер працуем удваіх, утраіх. А два першыя фестывалі я рабіў адзін. У сучасным танцы ёсць розныя напрамкі — ад фальклору, у тым выпадку калі ён вельмі радыкальна змяняе аўтэнтычны матэрыял, да неакласікі. Шкала сучаснага танца вельмі вялікая.

Звычайна ў «Новым балтыйскім танцы» удзельнічаюць усе балтыйскія краіны, а таксама Польшча, іншым разам і Беларусь. У мінулым годзе, акрамя таго, былі прадстаўлены Іспанія, Францыя, Ізраіль. Фестываль адбываецца штогод, у красавіку.

Зразумела, як арганізатару мне вельмі цікава трапляць на розныя фестывалі. Калі ёсць магчымасць, еду. Звычайна адзін раз на месяц я не дома. У Віцебску прайшло чатырнаццаць фестываляў. Бачыў дванаццаць з іх. Адсутнічаў на адным з першых, а пазней, падчас правядзення аднаго з фестываляў, быў на стажыроўцы ў Еўропе. Вядома, адна з мэт — адбор: каго, якія калектывы запрашаць на свае фестывалі. Але цікавіць і набор ідэй, перавага тых ці іншых тэндэнцый. Зразумела, што «Кінетычны тэатр» ці Чэлябінскі тэатр Вольгі Поны, калектывы, якія бачыш сем-восем разоў і ўжо добра ведаеш, можна і не глядзець. Увогуле для фестывалю галоўнае — ідэя. А ўжо потым, пад ідэю, мы шукаем сродкі.

Акрамя таго, займаемся многім: арганізацыяй гастроляў харэаграфічных труп у Літве (напрыклад, не так даўно ў Вільнюсе прайшлі гастролі знакамітага калектыву — «Танцавальнага тэатра» Піны Бауш), дапамагаем нашым артыстам, каб яны маглі выехаць на гастролі. Напрыклад, шмат клопатаў было з прадстаўленнем Літвы на танцавальным кірмашы ў Германіі. Летась мы атрымалі грант з Будапешта, ад Фонду Сораса і такім чынам арганізавалі кабінет інфармацыі пра танец. Цяпер у нас ёсць сваё памяшканне, офіс. Ведаеце, як рабіліся папярэднія фестывалі? Партфель і мабільнік у руцэ. А фестываль, між тым, ішоў тыдзень, на трох сцэнах. І ў ім удзельнічалі 25 труп з 12–13 краін свету, уключаючы, напрыклад, знакаміты балет Кульберг...

Сяо Сухуа, член журы конкурсу, прафесар Пекінскага харэаграфічнага інстытута, член журы міжнародных конкурсаў артыстаў балета ў Пекіне, Варне, Маскве:

— Кітайскія артысты сапраўды атрымліваюць шмат узнагарод, у тым ліку і залатыя медалі, на міжнародных балетных конкурсах у Маскве, Вене, Хельсінкі, Шанхаі. Прычына, думаецца, у тым, што мы сур'ёзна працуем, ніхто не халтурыць. Перад міжнародным конкурсам артысты праходзяць вельмі сур'ёзны адбор. Вядома, вялікі дзякуй Расіі, якая ў свой час дапамагала, дый цяпер дапамагае нам засвоіць рускую школу танца.

Іна Камінская, кіраўнік тэатра танца «Кантрасты» (Петрапаўлаўск-Камчацкі):

— Наш тэатр танца існуе ў горадзе чвэрць стагоддзя. Дзесяць гадоў я з'яўляюся кіраўніком калектыву. Асноўных салістаў у тэатры — пяць чалавек. Пры тэатры існуе студыя, куды мы прымаем дзяцей з пяці гадоў. Наяўнасць студыі — з'ява ў нечым вымушаная. Бо ў горадзе няма харэграфічнага вучылішча, рыхтаваць прафесійныя кадры танцораў няма каму. Таму рыхтуем самі. У сучаснага танца — шмат кірункаў. І джаз, і мадэрн, і дыска. З гэтых, зусім розных сродкаў я як харэограф імкнуся выбіраць тое, што найбольш цікава працуе на задуму.

У Віцебск наш калектыў прыязджае ўжо не першы раз. Вядома, дабірацца нам не проста — праз усю Усходнюю і Заходнюю Сібір, еўрапейскую частку Расіі, да Масквы. А потым — ужо да Віцебска. Лічыце, што праз паўсвету ляцім. Кожны раз шукаем спонсараў, якія дапамаглі б аплаціць дарогу. Але кожны раз вельмі цікава, што ўбачым на фестывалі, чым жывуць іншыя калектывы, якія ў іх творчыя здабыткі. Вядома, спадзяёмся, што некалі і мы будзем лаўрэатамі...

Аляксандр Гіршон, старшыня аргкамітэта Міжнароднага фестывалю «Мастацтва руху і танца на Волзе» (Яраслаўль):

— Наш фестываль існуе з 1993 года. Прайшлі чатыры форумы. Пяты адбудзецца ў 2002 годзе. Гэта вынік расійска-амерыканскага супрацоўніцтва. Таму ў фестывалю ёсць два старшыні аргкамітэта — адзін з Амерыкі (Ліса Фёст), адзін — з Расіі. У Яраслаўлі праходзіць не конкурс, а менавіта фестываль шырокага, скажам так, профілю, які ўключае ў сябе і танец, і перформанс, і імправізацыю на сцэне. Каб вы мелі ўяўленне пра волжскі фестываль, назаву некалькі лічбаў. Звычайна ён доўжыцца 8–10 дзён. У дзень — па два канцэрты. Каля 300 удзельнікаў, з іх 60 — замежныя.

Да 2000 года фестываль рабіўся на амерыканскія грошы, а з 2000 пачалі атрымоўваць свае. Дастаткова сказаць, што бюджэт фестывалю каля 100.000 $. Мэты фестывалю руху і танца на Волзе — стасункі, кантакты, майстар-класы, магчымасць танцаваць разам. Танцавальная палітра фестывалю шырокая — ад класікі і негрыцянскага мадэрна да эксперыментальных работ.

Я прысутнічаў на мінулым, трынаццатым фестывалі ў Віцебску. У 2000 годзе Марына Раманоўская, дырэктар Віцебскага фестывалю, была ў Яраслаўлі, на нашым свяце. Дарэчы, амерыканскую трупу, якая выступала ў Віцебску, яна ўбачыла там.

Яўген Панфілаў, мастацкі кіраўнік Пермскага дзяржаўнага тэатра «Балет Яўгена Панфілава», член журы конкурсу:

— Чым мяне здзівіў фестываль? Я меў шчасце некаму пазайздросціць. Сённяшняя карціна танца сведчыць пра тое, як многа існуе таленавітых людзей. Мы ўжо восем гадоў выступаем у Віцебску. Мне вельмі прыемна, што ў гэтым горадзе так ставяцца да нашага тэатра.

Рабер Сефрыд, харэограф, заснавальнік балетнай трупы «Эміль Дзюбуа», член журы(Францыя):

— Сучасны танец павінен быць заснаваны на пачуццях. Можна выпрацаваць сваю, асаблівую тэхніку, але я прыхільнік таго, каб жэст быў апраўданы знутры. Трупа, якую ўзначальваю, існуе ў Грэноблі больш за дзесяць гадоў. Вядома, мы адчуваем уплыў і амерыканскага абстрактнага стылю, і нямецкага экспрэсіўнага танца. Як выканаўца сучаснага танца я ўпершыню выйшаў на сцэну ў 27 гадоў. Пастаўленыя мной работы маюць розную працягласць у часе — гадзіна, трыццаць хвілін. Іншым разам побач з танцорамі заняты музыканты. Цяпер я працую над праектам «Антрапалогія танца» — гэта навуковая, акадэмічная работа.

...Калі мы ад'язджалі з Віцебска, па ўсім горадзе былі расклеены афішы, якія паведамлялі, што пачынаецца двухтыднёвы музычны фестываль, прысвечаны І.Салярцінскаму. Міжволі падумалася, што дух Віцебска пачатку XX стагоддзя, дух Шагала і Малевіча сапраўды непераможны. Віцебскі мастацкі рэнесанс працягваецца!

На прэс-канферэнцыі ў М.Раманоўскай спыталі: «Ці не хацелася б вам кінуць такі цяжкі і працаёмісты занятак? І не займацца больш фестывалем?..» — «У дзень адкрыцця — хацелася, а цяпер — не». У наступным годзе на фестывалі нас чакае нацыянальны конкурс, а назвы калектываў, якія ўвойдуць у гасцявую праграму, можна назваць ужо цяпер.

Фота І. Гусакова.

Ю.Дзятко і К.Кузняцоў у мініяцюры «Прывід ружы» (харэаграфія Р.Паклітару).

Міжнароднае журы конкурсу. Прэс-канферэнцыя.

Эстонія. «Fine 5 Dance Theatre». «На мяжы пяску і вады».

Аднаактовы балет «Бабы. Год 1945» у выкананні «Балета тоўстых» (харэаграфія Я.Панфілава).

Заўвагі на краях аркуша фотапаперы

Дзмітрый КАРОЛЬ

Ігар Саўчанка. Спакусы Сяргеева. Рэтраспектыўная фотавыстава. Музей сучаснага мастацтва. Мінск. Студзень — люты 2002 г.

Уладзімір Парфянок. Няпэўныя звесткі з месца падзеяў. Фатаграфічная выстава. «М-галерэя» Інстытута імя Гётэ. Мінск. Студзень 2002 г.

Фотапробы. Выстава маладых беларускіх фатографаў (А.Васкрасенскі, Е.Герасянкова, А.Гаруновіч, Е.Гуртавая, А.Яўмененка, Н.Яўмененка, А.Клюйко, А.Калеснікаў, П.Касцюковіч, Д.Юркевіч). Галерэя візуальных мастацтваў «NOVA» Цэнтральнай бібліятэкі імя Янкі Купалы. Мінск. Снежань 2001 — студзень 2002.

Ігар Саўчанка. Тая, што глядзіць удалеч. З праекта «Спакусы Сяргеева».

У той час як тэлебачанне выбудоўвае свой праект рэчаіснасці, прапануючы нам рэканструкцыю яе вобраза як цэльнага ў форме серыяльнасці — серыяльных навінаў, мастацкіх фільмаў-серыялаў, бясконцых TV-show у рэальным часе, гістарычных журналісцкіх расследаванняў, няспыннага руху тавараў як рэкламных вобразаў, фатаграфія робіцца хутчэй візуальным аповедам пра страту і немажлівасць цэльнасці, пра непаўнату любога аповеду, пра ўнутраную абмежаванасць спробаў цалкам перавесці рэальнасць у план адлюстравання. Інакш кажучы, фатаграфія цяпер яўна супрацьстаіць тэлевізійнай экспансіі як апошні рубеж, дзе дыскрэтнасць візуальнага часу набывае форму непераходнасці ў аповед, наратыў, завершаную фразу... Фатаграфія сцвярджае міф непераходнасці імгнення як асаблівую праблему «бачыць нязвязана», дыскрэтна, бачыць рэч або падзею «ў фокусе». Галоўным чынам, гэта азначае «выняць» рэч з памяці таго асяроддзя, у якое яна была змешчана, і тым самым выявіць яе метафізічную сувязь з гэтым асяроддзем. Калі Ралан Барт (Roland Barthes) у сваёй знакамітай «Camera lucida» піша пра сувязь фатаграфіі і смерці, то ён мае на ўвазе менавіта гэты факт: смерць — гэта выманне рэчы або чалавека з сваёй уласнай памяці. Любая культура ставіцца да такога кшталту сімвалічнай практыкі адначасова і насцярожана, і з непрыхаванай цікаўнасцю. Беларуская візуальная культура — не выключэнне. Яе афіцыйная інкарнацыя выкарыстоўвае для інтэрпрэтацыі фатаграфічных практык традыцыйную мову, якая патрабуе наяўнасці «высокамастацкай ідэі» (як рэгулятыву формы і зместу) і адэкватнасці сучаснаму (з гледзішча афіцыйнага канона) мастацкаму працэсу. Відавочная задача гэтай афіцыйнай мовы — нейтралізаваць фатаграфічны праксіс, вярнуць падзею ў кантэкст, прывязваць яе да аўтара, рэгламентаваць адказнасць за «ўбачанае».

Зважаючы на той факт, што беларуская фатаграфія не атрымлівае афіцыйнага статуса ўнутры інстытуцыялізаванай мастацкай культуры Беларусі і кампрамісна легітымізуе сябе з дапамогай эпітэтаў «мастацкая», «дакументальная», «рэкламная», «студыйная»і г. д., яна займае сваю пазіцыю ў нейкім дзіўным прамежку, зазоры паміж мастацтвам і «немастацтвам», як разумее гэта афіцыйная культурная ментальнасць. Самі беларускія фатографы, здаецца, не вельмі абцяжараныя такім «падвешаным» станам і прымаюць яго як культурна-бессэнсоўнае дэ-факта. Для многіх беларускіх фатографаў дастатковы прафесійны ўзровень, якога яны дасягнулі за многія гады працы ў інстытуцыянальным андэргараўндзе, даволі гарманічна спалучаецца з заняткам фатаграфіяй як клубным або прыватным хобі. Тыя ж фатографы, што паспрабавалі выйсці за межы гэткага «культурнага лёсу», здолелі зрабіць гэта пераважна за кошт стасункаў з сусветным фатаграфічным працэсам. Экспартуючы свае фатаграфічныя праекты на Захад, яны набылі там неабходную для любога мастака энергію культурнай легітымнасці і каштоўнасці, свае месца ў руху сімвалічных патокаў. Аднак гэты вопыт аказаўся шмат у чым марным у мясцовай культурнай сітуацыі. Старэйшае пакаленне фатографаў або пагадзілася на маргінальны характар сваёй працы тут, або паспрабавала ссунуцца ў бок больш прывабных фармальна-сімвалічных магчымасцяў (у Беларусі або за яе межамі).

Прыкладам такой біяграфічнай, з аднога боку, і аб'ектыўна-культурнай тэндэнцыі — з другога, зрабілася фінальная для фатаграфічнага перыяду творчай біяграфіі **Ігара Саўчанкі** выстава «Спакусы Сяргеева» ў Музеі сучаснага мастацтва ў Мінску. Як у свой час пісала Вольга Капёнкіна: «Творчасць Ігара Саўчанкі магчыма асэнсаваць праз агульную тэндэнцыю мастацтва 1990-ых гг. — адмовы ад сімвалізацыі рэальнасці на карысць пераходу да гістарычнага дыскурса з характэрнымі для яго апавядальнасцю, паслядоўнасцю развіцця сюжэта і доказам сапраўднасці матэрыялу» («Художественный журнал». № 29. Масква). Выстава зрабілася не столькі доказам гэткага «дыягназу», колькі пераадоленнем яго праз сваю «звышвыкананасць». Калі Вольга Капёнкіна выкарыстоўвае для апісання «мастацкага метаду» Ігара Саўчанкі такія азначэнні, як «містыфікацыя», «сімуляцыя гістарыяграфіі», «мастацка-наратыўная структура гістарычнага дыскурса», каб выявіць умоўнасць як артэфакт, які сам па сабе вызначаецца як безумоўная каштоўнасць безаднosna да ягонай аперацыянальнай ролі, то персанальная выстава зрабілася дэманстрацыяй аўтарскай волі Саўчанкі да пераадольвання праўдападобнасці і ўмоўнасці ў мастацтве і выхаду да «праўды» рэчаў, да той рэчыўна-тактыльнай праўды, якая ўжо не заблакаваная дыстанцыйнасцю фотавобраза, а атрымала свабоду выказаць сябе ў інтэр'еры, гуку, касцюмаваных персанажах, у такім медыяльным асяроддзі, ад якога ўжо нашмат цяжэй дыстанцыявацца. Гэтую эвалюцыю можна разглядаць і як прыхаванае расчараванне аўтара ў перфарматыўных мажлівасцях фотавобраза і як адчувальную (канцэптуальную) паразу Ігара Саўчанкі ў ягоным імкненні надаць фатаграфіі значнасць гістарычнага «адкрыцця». Апошняе падаецца важным: творчы стыль Ігара Саўчанкі — гэта стыль «адкрыццяў» і канцэнтрацыі гэтых «адкрыццяў» у такой наратыўнай форме, якая надае адкрыццю эфект перавызначэння цяперашняга (паколькі Саўчанка зыходзіць з таго, што гісторыя мае наратыўную форму). Адсюль ягоная ўвага да магчымасці матэрыялізацыі эфекту. Тут можна прыгадаць яго медыяльны праект «Nach Osten» у мінскай галерэі «NOVA» ў 2001 г., сцэнарная задума якога зводзілася да нагнятання медыяльнай сугестыі квазігістарычнага кантэксту на шкоду сумяшчальнасці дэталяў экспазіцыі і рэгулявання імі. Як і на выставе «Спакусы Сяргеева», мы хутчэй зрабіліся ўдзельнікамі перформансу, які прапанаваў нам даверыцца аўтарскай свабодзе архаічнага пераходу ад фотарэальнасці да інтэр'ерна-тэатральных атрыбутаў «любімай эпохі» — 1930-ых — 1960-ых гадоў. Відавочна, разглядваць фатаграфіі пад музыку эпохі з'яўлення гэтых выяў — не тое ж, што разглядваць іх у поўнай цішыні. Але дзе ж тут канцэптуальны жэст? Што ж робіць гэты фатаграфічны архіў канцэптуальным?

Жан Бадрыйяр (Jean Baudrillard) лічыць, што «ідэя супрацiўлення шуму, мове, размове мабілізуе фатаграфічнае маўчанне; супраціўленне руху, цячэнню, паскарэнню фарміруе ягоную нерухомасць; супраціўленне выбуху камунікацыі і інфармацыі пагражае ягонай таямнічасці, а супраціўленне маральнай імператыўнасці сэнсу выяўляе ў ім адсутнасць сігніфікацыі» (Ж.Бадрыйяр. Фатаграфія, або Пісьмо святла). Усю гэтую лінію фатаграфічнага супраціўлення праект Ігара Саўчанкі вызначае як знікшую і пераадоленую: там, дзе раней панавалі маўчанне, нерухомасць, таямнічасць і асігніфікатыўнасць, цяпер гучаць савецкія і нямецкія маршы перамогі сэнсу над недамоўленасцю. Вольга Капёнкіна справабала апісаць пазіцыю Ігара Саўчанкі праз працэс «сімуляцыі нейкай метаролі, ідэнтычнай ролі сакрэтнага агента». Шпіён зніклых міфаў і дыскур-

Ігар Саўчанка. Шчасце. З праекта «Спакусы Сяргеева».

Ігар Саўчанка. Кур'ер. З праекта «Спакусы Сяргеева».

саў, дэканспіруючы таямніцы іх падабенстваў, Ігар Саўчанка гэткім жа рухам аддае фатаграфічныя выявы ва ўладу доказнасці сваіх наратываў. Фатаграфія — гэта ж яшчэ і выкрыццё. У гэтым кантэксце перадача Ігарам Саўчанкам у дар Музею сучаснага мастацтва значнай часткі свайго фотаархіва выглядае скрытым прызнаннем таго, што канцэптуальнасць праекта знікне або трансфармуецца, а музеефікаваная і вызваленая ад формы праекта фатаграфія будзе працягваць аказваць супраціўленне ўсялякай спробе ўбудаваць яе існаванне ў мову мастака, якія б адкрыцці гэтая мова ні абяцала.

Разам з тым такі погляд на выставу быў бы, верагодна, яе спрашчэннем, калі б не той факт, што выстава адначасова сталася і прэзентацыяй пісьменніцкага праекта Ігара Саўчанкі. «Чытанне» кнігі-аб'екта «Спакусы Сяргеева» Ігара Саўчанкі робіцца працэсам няспыннага адкрыцця: «распакоўванне» кнігі, выманне з яе канвертаў, фатаграфій і тэкстаў пераўтварае чытанне-разглядванне кнігі ў паглыбленне ўнутр яе. Робіцца больш відавочным тое, што і хочацца назваць канцэптуальнасцю аўтара: надаць імгненнасці адкрыцця працягласць, працэсуальнасць: перайсці ад разрыву да бесперапыннасці, ад фатаграфіі да літаратуры, ад успамінаў да памяці, ад кропкі да лініі, ад фігуры да кампазіцыі, ад умоўнасці да безумоўнасці, ад ідэі да матэрыі. І прадэманстраваць гэты пераход як мастацкі твор. Аднак у многіх гледачоў такая прапанова выклікала пэўную збянтэжанасць, бо вопыт такога пераходу ўжо аксіяматычна пакладзены ў аснову ўспрымання класічнага гледача: робіцца зразумелым тое, што складваецца ў апавяданне, аповед. У гэтым сэнсе фатаграфія заўсёды рызыкуе, калі ідзе на збліжэнне з літаратурай. Атрымліваючы ад апошняй наратыўную падтрымку, яна абменьвае яе на страту часткі візуальных значэнняў: навошта бачыць, калі пра гэта ты ўжо ведаеш?

На падобную рызыку ідзе і **Уладзімір Парфянок**, чыя персанальная фотавыстава адбылася ў «М-галерэі» Інстытута імя Гётэ ў Мінску і якая мела паўдэтэктыўную назву: «Няпэўныя звесткі з месца падзеяў». Эмацыйнае «ядро» праекта недвухсэнсоўна сфармулявана самім аўтарам: «Мы напоўнены ілюзіямі, што фотакамера дапамагае нам спасцігаць невядомы свет. Гэта часткова і так, але ў большасці выпадкаў фотакамера дазваляе нам толькі зафіксаваць нашую няпэўнасць у тым, што ўбачанае нашым вокам можа быць усвядомлена нашым розумам». Разгубленасць і няўпэўненасць не з'яўляюцца тут, безумоўна, апісаннем «няцвёрдай рукі» фатографа, а хутчэй указаннем на тую мяжу, да якой рана ці позна падыходзіць любы прафесійны фатограф. Для тых, хто знаёмы з творчасцю Уладзіміра Парфянка, не з'яўляецца нечаканасцю імкненне гэтага фатографа стварыць напружанае візуальнае асяроддзе сузірання, каб паглыбіць у яго самую звычайную рэч. Рэчы, што патрапілі ў такое поле зроку, набываюць распазнавальную стылістычную жывапіснасць: фатограф любіць размясціць рэч на ўскрайку поля зроку, дзе яна яшчэ балансуе паміж сваёй бачнай формай і бясформеннай матэрыяльнасцю. Калі раней метафарычны «край» ствараўся дзякуючы аптычнай расфакусіроўцы і танаванню аб'екта, то ў сваім «фотанататніку» Уладзімір Парфянок замяніў семіятычны рэжым «абрыву зроку» на метанімію міжкадравага інтэрвалу. Сам аўтар ацэньвае гэтыя разрывы як «своеасаблівыя «чорныя дзіркі», сведчанні кантакту з рэальнасцю, які так і не адбыўся». Дыскрэтнасць фотакадра выяўляе ягоныя «краі» як нейкую памежнасць, якая мае самастойнае значэнне мантажнага пропуску, тэмпаральнай склейкі, якая неабходная для таго, каб змагла ўзнавіцца рэальнасць. Тое, што першапачаткова выглядае як вынік памылкі недакладна надрукаванай фатаграфіі, набывае каштоўнасць мастацкага прыёму. У такім прыёме-памылцы бачыцца стылістычны недавер Уладзіміра Парфянка да закончанасці вобраза асабліва ў той момант, калі вобраз рэалістычна наближаны да свайго арыгінала. Здаецца, што як толькі гэта адбываецца, фатограф знаходзіць спосаб перамясціць аб'ектыў на бяспечную для яго дыстанцыю. У гэтым выпадку выкарыстанне міжкадравага інтэрвалу пры фарміраванні адзінага поля выявы адсылае да неабходнасці авалодання бінакулярным зрокам, гэта значыць такім вопытам зроку, які блізкі шызафрэнічнаму, фасетачнаму зроку без цэнтра, вопыту адначасовага разварочвання ў полі зроку некалькіх падзеяў. Візуальна-зрокавая прастата гэтых падзей толькі падкрэслівае значэнне прыёму, вызваляючы свядомасць ад неабходнасці інтэрпрэтацыі вобраза. «Шум» рукапіснай нямецкай мовы па краях выяў адыгрывае тут некалькі іншую ролю, чым подпісы-ідэаграмы візуальных падзей у Ігара Саўчанкі. Гэтыя надпісы хутчэй нагадваюць пра такі фармат існавання чужой мовы, як размоўнік (у даным выпадку — нямецкі), гэта значыць адсылаюць да своеасаблівага праекта моўных сітуацый. Любы нататнік вандроўніка — гэта апавяданне пра супрацьстаянне і пакоранасць сітуацыям-архетыпам. Няцяжка заўважыць, што канцэптуальны рух Уладзіміра Парфянка ў нечым супрацьлеглы таму руху, які робіць Ігар Саўчанка: першы спрабуе перашкодзіць нам паставіцца да фатаграфічнага матэрыялу як да дакумента, пастаянна нагадваючы, што паміж рэальнай падзеяй і яе фатаграфічным вобразам размяшчаецца нешта, што не дазваляе ім супасці. Уласна кажучы, можна нават сцвярджаць, што фатограф Парфянок «перашкаджае» нам бачыць: ён ці то засланяе аб'екты, ці то расфакусоўвае іх, ці то абрэзвае іх, ці то экспануе фотастужку як матэрыяльны артэфакт адбітка... Верагодна, менавіта такім чынам ён спрабуе перадаць нам сваю разгубленасць, выклікаць нашую няпэўнасць, прымусіць сумнявацца.

На фоне пераважна рэтраспектыўных фотавыставаў апошніх месяцаў больш яўным рабілася чаканне прыходу маладых фатографаў з новай візуальнай стылістыкай, з новымі прыёмамі самасцвярджэння сваёй фатаграфічнай мовы. Галерэя візуальных мастацтваў «NOVA» адкрыла свой шосты сезон

На стар. 32:

Уладзімір Парфянок. З серыі «Няпэўныя звесткі з месца падзеяў». 1998–2001. Таніраваная чорна-белая фатаграфія.

выставай работ маладых беларускіх фатографаў **«Фотапробы»** (http://nova.iatp.unibel.by/expo_12.html), якія «выяўляюць рознае разуменне маладымі беларускімі фатографамі выразных сродкаў сучаснай фатаграфіі, якія, тым не менш, не выходзяць за межы мінскай фатаграфічнай традыцыі», як адзначана ў прэс-рэлізе выставы. Выстава пакінула прыемнае ўражанне прыкладна аднолькавым і даволі высокім узроўнем работ, аднак больш цікава было б выявіць індывідуальныя стылістычныя адрозненні фатографаў, якія, трактуючы сябе адзінай групай абсальвентаў вучэбнай студыі пры фотаклубе «Мінск», ужо паспелі набыць свае адметнасці.

Клубная фатаграфія — гэта асаблівы жанр у гісторыі беларускай фатаграфіі. Можна нават сцвярджаць, што клуб уяўляў сабою вышэйшую культурную інстытуцыянальную форму для беларускай фатаграфіі, якую сілкавалі шматлікія гурткі фотааматараў. Клуб мог дазволіць сабе стварыць выяўленчы фатаграфічны канон, які шмат у чым вызначыў распазнавальнасць метастылю фатографаў, што ўваходзілі ў фотаклубнае згуртаванне. Праўда, беларускі «фатаграфічны канон» яшчэ трэба будзе старанна даследаваць як у гістарычнай, так і ў мастацказнаўчай і культуралагічнай форме. Асаблівае значэнне для беларускага фотамастацтва ён набывае яшчэ і таму, што ў краіне няма вучэбнай установы, якая б рыхтавала прафесіянала мастацкай фатаграфіі. Клуб зрабіўся адзіным месцам фарміравання адзінага падыходу фатаграфічнай супольнасці да сваёй практыкі. Вядома, што функцыянаванне канона заўсёды патрабуе пэўнай апазіцыйнасці тым тэхнічным і вобразным рэгулятывам, якія сцвярджаюць гэты канон. Нейкая частка мінскіх фатографаў рэалізавала сябе менавіта праз гэты рух адыходу або нават супрацьстаяння клубнаму выяўленчаму канону. Тым больш цікава было пазнаёміцца з тымі тыпамі візуальнай фотамовы, якія дэманстравалі на сваёй першай выставе маладыя фатографы.

Дар'я Юркевіч. Без назвы. 2001. Чорна-белая фатаграфія.

Фразу, што работы з гэтай выставы «не выходзяць за межы мінскай фатаграфічнай традыцыі», можна прачытаць з рознай інтанацыяй. Яна можа быць песімістычнай: сапраўды, многія работы ўспрымаюцца як цытаты з работ старэйшага пакалення фатографаў. (Напрыклад, работа Наталлі Яўмененкі здаецца фігуральнай цытатай з такой жа кампазіцыі Зоі Мігуновай з пяску, жалезнай трубы і аголенага мужчынскага цела, гэта значыць ландшафтна-інтэр'ернай цытатай, якая, у сваю чаргу, таксама была пэўнай цытатай.) Сама па сабе цытата можа зрабіцца прыёмам, калі аўтар умее ўводзіць у сваю работу «двукоссі» як знак свядомага выкарыстання рэжыму цытавання. Звяртанне да жанру чорна-белага акта з кампазіцыяй з пяску, неба і аголенага цела павінна спалучацца з асэнсаваннем таго, што, напрыклад, існуюць творы класіка фатаграфіі Эдварда Вэстана (Edward Weston). Што такое неўсвядомленае цытаванне ў фатаграфіі? Гэта зноў перамога вобразнай схематычнасці і ўмоўнасці над візуальнай падзеяй. Амаль што да кожнай фатаграфіі на гэтай выставе можна было падабраць гістарычны фотапрататып, аднак гэтую сітуацыю можна было б ацаніць як практычна агульную для ўсёй маладой беларускай фатаграфіі — яе спецыфічны а-гістарызм, юнацкае абаянне **creatio ex nihilo** (стварэнне з нічога — лац. — **Рэд.**), якое хутка праходзіць і, зацвярдзеўшы, робіцца падсвядомым самапаўтарэннем таго канона, які юнацтва разлічвала пераадолець.

З іншага боку, ужо сама разнастайнасць індывідуальных стыляў і прафесійная акуратнасць, з якой былі выкананы работы з выставы «Фотапробы», надаюць аптымізму. Можа быць, жаданне маладых аўтараў працягваць працаваць у фатаграфіі і павінна злучацца з культам рознасці, які дазволіць вызваліцца ад той напружанасці і сур'ёзнасці, што выпраменьвае экспазіцыя, і перайсці ад наследавання традыцыйных нормаў да эксплікацыі асабовага ў той фоме, калі асабовае знаходзіць сваё месца ва ўласным стылі? Наяўнасць фатаграфічнай традыцыі можна разглядаць і ў пазітыўным сэнсе, паколькі яна выступае той сілай, якая можа расчысціць месца ў беларускай культуры для фатаграфічнага дзеяння.

Папярэдняя выстава ў галерэі «NOVA» «Відушчае вока»*, рэакцыя на работы заходніх фатографаў і размовы падчас абмеркавання выставы паказалі, што існаванне традыцыі заключаецца не ў агульназначным канцэпце, а ў нюансах і дэталях, у настроі фатографа, у рухомасці ягонага ўнутранага зроку і здольнасці да нечаканых спыненняў там, дзе «мінскі фатограф» спяшаецца да больш важнай для яго мэты. Мінская клубная традыцыя пераважна ставіла перад фатаграфічнай выявай задачу рэпрэзентацыі бачнага, тады як удзельнікі праекта «Відушчае вока» Біл Крандал і Карэл Цудлін абапіраюцца на іншы вопыт фатаграфіі як функцыі, што злучае рух свету з рухам сімвалаў. Рэпрэзентацыя заўсёды патрабуе дыстанцыявання: яе напружаны след заўсёды можна заўважыць у візуальных канструкцыях маладых мінскіх фатографаў. Функцыя ж патрабуе ўзаемадзеяння: Крандал і Цудлін шчыра грэбуюць дыстанцыяй, якая патрэбная вобразу, каб рэалізавацца. Дакладней, іхная цікавасць да бачнага не абмяжоўваецца маральнай антрапалогіяй вобраза, іхная цікаўнасць і самая звычайная здольнасць здзіўляцца — гэта тое, што мы можам падзяліць з імі не толькі як знаўцы фатаграфіі, але і як асобы, якія бачаць і якіх бачаць у гэтым свеце, што на пэўны момант зрабіўся агульным для нас усіх.

Пераклад з рускай мовы.

* Гл.: «Мастацтва». 2001. № 12. С. 29–35. — **Рэд.**

На стар. 35:

Андрэй Васкрасенскі. Без назвы. 2001. Таніраваная чорна-белая фатаграфія.

Павел Касцюковіч. Без назвы. 2001. Чорна-белая фатаграфія.

Алена Клюйко. Без назвы. Вільнюс. 2000. Арыгінал каляровы.

У халодным шкле застаецца агонь душы

Мая ЯНІЦКАЯ

Паказ твораў Уладзіміра Мурахвера пачаўся ў Нацыянальным мастацкім музеі Рэспублікі Беларусь 11 студзеня 2002 года.

З кнігі водгукаў:

«Я вельмі рада, што да Вашай сапраўды неўтаймоўнай фантазіі ў шкле дадаўся вельмі тэмпераментны жывапіс, насычаны агнём «нёманскіх» печаў і Вашай душы.

Нінель Шчасная».

«Ваша «Незнаёмая» — гэта трывожны, няўлоўны жаночы твар, пра які марыць кожны мужчына».

Без подпісу.

Мастак жыве і працуе ў гарадскім пасёлку Бярозаўка на Гродзеншчыне з 1959 года, пасля заканчэння Ленінградскага вышэйшага мастацка-прамысловага інстытута імя В.Мухінай, і ўслаўляе Беларусь, сваю другую радзіму, праз удзел у міжнародных выставах з 1962 года. Іх было больш за 40. Творы Уладзіміра Мурахвера экспанаваліся ў Аўстрыі, Італіі, Нідэрландах, ГДР, Францыі, Венгрыі, Алжыры, Канадзе, Англіі, Балгарыі, Аўстраліі, Іраку, Егіпце, Турцыі, Чэхаславакіі, Югаславіі, Індыі, Фінляндыі і іншых краінах (пералік ідзе ў храналагічнай паслядоўнасці).

Талент і творчая фантазія мастака былі заўважаны і высока ацэнены з першых гадоў ягонай працы на шклозаводзе «Нёман». Ужо на Усесаюзнай выставе «Мастацтва ў побыт» (Масква, 1961) Уладзімір Мурахвер быў узнагароджаны малым Залатым медалём ВДНГ СССР, пазней на ўсесаюзных выставах дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва ён атрымаў яшчэ шэсць медалёў: два бронзавыя (1965, 1972) і чатыры сярэбраныя (1969, 1970, 1975, 1977). Ягоныя дасягненні ў галіне шкляной пластыкі адзначылі залатым медалём і замежныя калегі — на III Трыенале, Міжнароднай выставе шкла і фарфору ў г. Яблянец-на-Нісе (Чэхія, 1979). А ў 1990 годзе, калі мастак ладзіў сваю персанальную выставу ў Маскве, Акадэмія мастацтваў СССР адзначыла работу з серыі «Падарожнік» сярэбраным медалём, другі такі самы медаль яму ўручыла ўжо Акадэмія мастацтваў Расійскай Федэрацыі на выставе, прысвечанай 2000-годдзю хрысціянства, за шкляны пласт «Ефрасіння», якім мастак ушанаваў памяць першай усходнеславянскай святой, беларускай асветніцы і мецэнаткі XII стагоддзя Ефрасінні Полацкай.

Сёлетняя юбілейная выстава (мастак адзначаў сваё 70-годдзе) была неардынарнай і для яго, і для прыхільнікаў ягонай творчасці. Побач з выбранай шкляной пластыкай, што прынесла аўтару ўзнагароды і шырокую вядомасць, упершыню экспанаваліся жывапісныя і графічныя творы. Бязмежная сціпласць мастака замінала яму прапанаваць іх на ранейшыя персанальныя і калектыўныя выставы.

Неабходна адзначыць, што Уладзімір Мурахвер нарадзіўся ва Украіне, спачатку вучыўся як жывапісец у Ташкенцкім рэспубліканскім мастацкім вучылішчы імя П.П.Бянькова (1952) і на працягу 50 гадоў творчай дзейнасці амаль штодзённа маляваў алоўкам, вугалем або пэндзлем партрэты калегаў, родных, знаёмых, суседзяў, дзяцей, а таксама нацюрморты, пейзажы, кампазіцыі на хвалюючыя яго тэмы. Ён увасабляў працоўныя будні і побыт людзей, з якімі разам працаваў на шклозаводзе «Нёман», сустракаўся ў дзіцячай спартыўнай школе ці студыі выяўленчага мастацтва. Мастака захапляў выгляд вялізнай гутнай печы (да 1991 года яна была самай вялікай у СССР) з вогненнай чырвона-аранжавай масай расплаўленага ў донніцах шкла і чарадзейная атмасфера, што ўзнікала падчас працы шкловыдзімальшчыкаў і іх памочнікаў, якія маніпулявалі з гарачым шклом і сваім талентам, майстэрствам утваралі з яго дзівосныя рэчы. Гімнам чалавеку-стваральніку ўспрымаюцца распрацаваныя мастаком крышталёвыя талеркі «Алмазчыца» (1965), «Шкловыдзімальшчык» (1996), дэкаратыўны пласт «Шкловыдзімальшчык» (1967), дэкаратыўныя бутэлькі «Гута» і «Нёман» (1973), станковы вітраж «Гута» (1976), дэкаратыўны пласт «Гутнікі» (1979), дэкаратыўныя бутэлькі «Шкловыдзімальшчыкі» (1983), шматлікія графічныя і жывапісныя работы, найперш аркушы «Стары рабочы» (вугаль, 1968), «Гута» (сангіна, 1975), «Ветэран» (сангіна, 1979), «Вялікая форма» (акварэль, 1970), серыі «Старая гута» (манатыпія, 1970) і «Шкловыдзімальшчык» (манатыпія, 1971), партрэты мастачак, якія працавалі на заводзе, — «Кэрсці» (алей, 1972), «Вольга» (алей, 1973), «Аўтапартрэт на фоне эскіза» (алей, 1979–1980).

Другая пастаянная тэма Уладзіміра Мурахвера звязана з успамінамі і роздумамі пра цяжкі лёс людзей, асабліва габрэяў, эвакуіраваных у час Другой сусветнай вайны на ўсход, і зусім трагічны тых, хто застаўся пад гітлераўскай акупацыяй. Мастак увасабляў гэтую тэму ў шкляной пластыцы — «Пакутнікі» (1989), «Падарожнікі» (1990), у жывапісе — «Эвакуацыя. Успаміны дзяцінства» (1979–1980), «Катастрофа. Януш Корчак» (1999) і інш. Сюды ж можна далучыць і арыгінальныя па кампазіцыі партрэт вядомага габрэйскага акцёра і рэжысёра Саламона Міхоэлса, які быў забіты пры нявысветленых абставінах у Мінску ўжо пасля вайны.

Менавіта юбілейная выстава засведчыла, што Уладзімір Мурахвер — выдатны жывапісец, які «лепіць» выяву пастозна-рэльефнымі кропкавымі

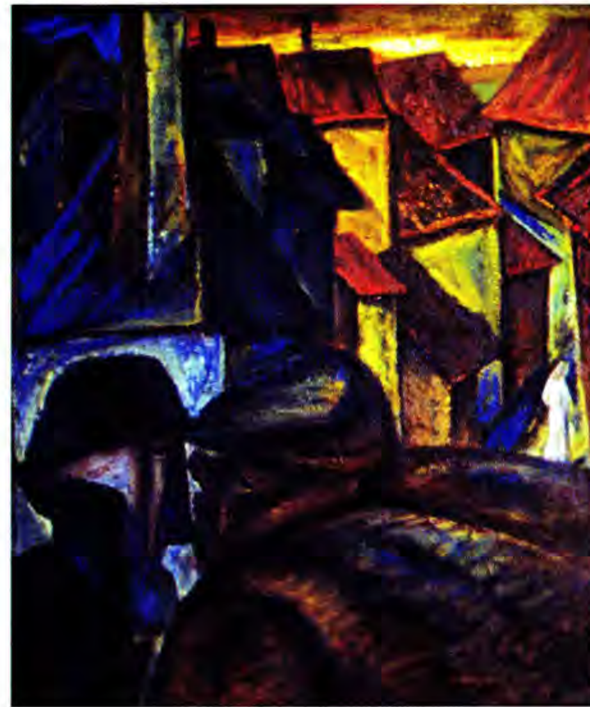
На стар. 37:

Твар. Каляровае і бясколернае шкло, ліццё, 1989.

Выдзімальшчыкі. Каляровае шкло, гута, ліццё, 1983.

Мары пра палёт. Каляровае шкло, ціхае выдзіманне, 1983.

Наконт Неферціці. Каляровае і бясколернае шкло, гута, маліраванне, 1993.



мазкамі. Чырвона-аранжава-залацісты каларыт яго-ных палотнаў наводзіць на думку, што «падказаны» ён мастаку вогненнай стыхіяй расплаўленай у донніцах шкляной масы, якая яркімі водблескамі адбіваецца на тварах людзей, што працуюць побач, асвятляе рэчы, прылады працы, нібы выхоплівае іх з цемры гутнага цэха. Асабліва выразна гэтае замілаванне колерам адчуваецца ў палотнах «Аўтапартрэт на фоне эскіза», «Пастух» (1965), партрэтах «Кэрсці» і «Вольга». Мастак удала спалучае ў жывапісе адценні гарачага шкла з сіне-зялёнымі цёмнымі колерамі, надаючы тым самым таямнічасць і значнасць адлюстраваным месцам і падзеям («Змова», 1980; «Кароль Лір. Міхоэлс», 1995).

Грамадскасць беларускай сталіцы толькі з нагоды 70-годдзя ўбачыла, які багаты творчы патэнцыял мае Уладзімір Мурахвер. А ў Бярозаўцы, дзе ён стала жыве ўжо 40 гадоў, ён прызнаны аўтарытэт, ягоная актыўная грамадзянская пазіцыя спрыяла ператварэнню пасёлка ў рэгіянальны культурны цэнтр. На грамадскіх пачатках ён стварыў у 1965 годзе Бярозаўскую дзіцячую спартыўную школу і працаваў у ёй трэнерам па валейболу. Валейбольная каманда неаднаразова перамагала на абласных і рэспубліканскіх спаборніцтвах. Праз год, у 1966, ён стварыў дзіцячую студыю выяўленчага мастацтва пры Палацы культуры шклозавода «Нёман», якой кіраваў да 1975 года. На грамадскіх пачатках мастак займаўся аздабленнем навакольнага асяроддзя: на тэрыторыі шклозавода ўстанавіў манументальны вітраж «Шкловыдзімальшчыкі» (1973), у інтэр'еры заводакіраўніцтва — вітраж «Мазаіка» (1975), у дзіцячым садзе шклозавода — станковы вітраж «Клоун» і шкляную мазаіку «Чабурашка» (1976), у заводскай сталоўцы — вітраж «Сад» і свяцільнікі, у пасялковым рэстаране — люстры...

Знаёмства з жывапісам і графікай мастака дае магчымасць лепш зразумець і ацаніць ягоную шкляную пластыку, якая заўжды мела выяўленчы характар. Для Уладзіміра Мурахвера шкло з'яўляецца матэрыялам, з якога можна зрабіць любую рэч, як чыста ўжытковую, функцыянальную, так і напоўненую эстэтычным, ідэйным сэнсам. Пры рэалізацыі задумы важна дакладна выбраць пэўную тэхніку (або прыдумаць новую, адмысловую) і найбольш поўна выкарыстаць яе ўласцівасці, знайсці лаканічныя, дакладныя дэталі, якія абудзяць фантазію гледача і зробяць яго мастакоўскім сатворцам. Так, вобраз Незнаёмай («Незнаёмая», 1999) атрымаўся надзвычай прывабным дзякуючы чыстай лініі вытанчанага жаночага профілю на фоне празрыстага бясколернага шкла; у кампазіцыі «Мір таму, хто ўваходзіць»(1989) дынамічнасць постаці надае плашч-палярына, які нагадвае пра чалавечую цялесную абалонку.

Мастак ахвотна праводзіў эксперыменты з рознымі тэхнікамі, дамагаючыся найбольш пераканаўчага ўвасаблення сваёй творчай задумы. Пачынаў ён з шырока вядомай тэхнікі ліцця шкла на плоскую форму. Яе мастацкія магчымасці найбольш ўдала рэалізаваны ў дэкаратыўных пластах «Леў» і «Шкловыдзімальшчык» (абодва 1967), станковым вітражы «Цырк» (1973). Потым звярнуўся да тэхнікі ціхага выдзімання шкла ў форму з ўжо закладзеным рэльефным дэкорам, пры гэтым саму форму мастак робіць скульптурнай нават без удзелу майстра-гутніка. Такая тэхніка дае бязмежныя магчымасці для стварэння аднаколернай скульптурнай пластыкі лірычнага ці грамадскага зместу. У гэтым пераконваюць надзвычай дэкаратыўныя, велічныя скульптуры «Марсіяне» (1972) і «Праметэй» (1973), якія вылучылі Уладзіміра Мурахвера на ўсеаюзных выставах як аднаго з лідэраў мастацкай апрацоўкі шкла на абшарах Савецкага Саюза.

Кароль Лір. Міхоэлс. Алей, 1995.

Змова. Алей, 1980.

Пры распрацоўцы фактурных малюнкаў для шкляных паверхняў ціхавыдзіманых вырабаў мастак упершыню (для такой тэхнікі) выкарыстаў унутраны наклад шкла іншага колеру, што дало магчымасць выдзімаць адразу шматколерныя рэчы. Так, у паказанай на выставе кампазіцыі «Мары пра палёт» (1983) наклад блакітна-сіняга шкла выкарыстаны вельмі далікатна, каб такім чынам выклікаць асацыяцыі з высокім чыстым небам, да якога імкнуцца постаці юнакоў, што лунаюць у паветры (замацаваныя на корках вертыкальных пасудзін).

Пошукі новых пластычна-выяўленчых магчымасцяў шкла прывялі мастака да тэхнікі плакатнага маліравання (папулярнай сярод шведскіх мастакоў у 1970-ыя гады), якую на шклозаводзе «Нёман» першай скарыстала Людміла Мяткова. Паводле гэтай тэхнікі вязкае шкло наліваюць на металічную пліту з адпаведным контррэльефным дэкорам і пракатваюць валікам астываючы «блін», які потым лапатачкай пераносяць у форму талеркі патрэбнага памеру... Край «бліна» гутнік адвольна заштукоўвае шчыпцамі, выцягваючы шкло на розную вышыню.

Эксперыменты Уладзіміра Мурахвера з гэтай тэхнікай далі нечаканы эфект. Ён пачаў накладаць шкляны «блін» з ужо адбітым на ім малюнкам на скульптурную балванку (пуансон). Такім чынам утвараліся раней невядомыя маліраваныя формы. Выкананыя менавіта ў такой тэхніцы вазы, што складалі кампазіцыю «Пералескі», былі ўзнагароджаны залатым медалём на выставе «Яблaнец-79». Згаданыя раней пластычна-прасторавыя кампазіцыі «Пакутнікі» і «Падарожнікі» таксама сталіся магчымымі дзякуючы гэтай тэхніцы. У шматфігурных кампазіцыях мастак увасобіў бязвінных пакутнікаў-габрэяў — кожная постаць мае індывідуальнасць. Нават жэстамі рук, то роспачна ўзнятых уверх, то разведзеных убакі ад недаўмення, кожны персанаж сведчыць пра свой душэўны стан. У яшчэ больш маштабнай кампазіцыі «Тэатр» (11 постацяў) мастак выяўляе розныя характары, сутыкае артыстаў у дзеянні. Гэта свайго роду таленавітыя мізансцэны, прыдуманыя рэжысёрам Мурахверам.

У сярэдзіне 1990-ых гадоў мастак стварыў некалькі серый дробнай пластыкі на хрысціянскія матывы — «Ефрасіння», «Анёл» (усё 1994), «Маці Божая» (1997). Вельмі ўдала выбранае ім бясколернае празрыстае (часам маціраванае) шкло дазваляе лёгка асацыяваць гэтыя вобразы з чысцінёй намераў і дзеянняў, з іх далучанасцю да чыстага паветра і неба, у якім яны, як мяркуецца, лунаюць. Мяккія, пластычныя абрысы пляча, крылаў, нахілу галавы падкрэсліваюць задуменны, самотны стан кожнай постаці.

Эксперыментуючы з рознымі тэхнікамі, часам злучаючы іх у адным творы, маючы выразную схільнасць да скульптурнай пластыкі, Уладзімір Мурахвер спраектаваў і ўвасобіў у шкле шэраг работ сусветнага ўзроўню. І мы можам ганарыцца, што ў Беларусі («у глыбінцы»!) жыве і працуе такі таленавіты мастак.

Марсіяне. Каляровае шкло, ціхае выдзіманне, 1972.

Праз неба. Каляровае шкло, гута, маліраванне, 1994.

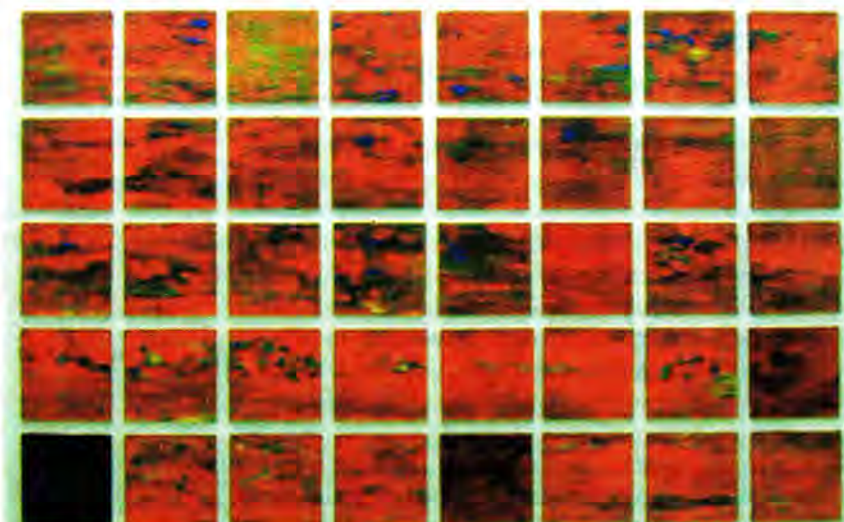
Інсталяцыя і жывапіс Лявона Тарасэвіча

Берлін, 17 лістапада 2001 — 11 студзеня 2002 гг.

Работы Лявона Тарасэвіча падпарадкоўваюць сабе прастору моцнымі колерамі і выразнымі графічнымі формамі — фактычна карціны часта ствараюцца прама на сценах, на падлозе, на вольных элементах пакоя. Колеры вар'іруюцца ад зямлістай вохры і карычневага, макава-чырвонага і травяніста-зялёнага да ярка-жоўтага і, нібы экзатычная птушка, блакітнага. Святло, рух, тэкстура работ выяўляюць глыбокую сувязь з вясковым краявідам. Аднак не варта бачыць мастака як пейзажыста з настальгічным сумам па прыродзе. Пры больш пільным разглядзе ягоныя абстрактныя карціны выяўляюць істотную долю ўплываў, што прыйшлі з сучаснага мастацтва і жыцця. Паласатыя палотны нагадваюць пра горад, што прабягае за вокнамі аўтамабіля, або мігценне экрана. Але перш за ўсё гэта — жывапіс. Лявон Тарасэвіч не спрабуе штосьці прадстаўляць, ягоныя работы — толькі тое, што яны сабою ўяўляюць, і яны гэтак сама прысутнічаюць у пакоі, як і сам глядач. Сваімі вялізнымі па памерах роспісамі на сценах і падлозе ён стварае работы, якія самі з'яўляюцца навакольным светам і мусяць успрымацца ў руху. Гэтая стратэгія бярэ вытокі ад мінімалістаў, аднак Лявон Тарасэвіч змешвае яе з асновамі жывапісу — колерам, святлом і тэкстурай — і ставіць нас у сітуацыю, дзе інтэлектуальнай гульні з прасторай супрацьстаіць тактыльны і пачуццёвы эксперымент з чыстымі колерамі.

У Galerie Nordenhake Лявон Тарасэвіч паказвае жывапісную інсталяцыю і серыі карцін. Жывапісная інсталяцыя складаецца з каркаса з дошак, прамежкі паміж якімі скрозь замаляваны. Вакол гэтага вялікага куба ўзведзена лесвіца, і глядач мусіць ускараскацца па сходах, каб разгледзець апошнюю з мноства карцін, якая ляжыць на даху куба. Інтэнсіўны чырвоны пігмент стварае вакол палотнаў німб, але негабляваным дрэвам дошак інсталяцыя абараняе сваю пазіцыю: тут не сакральны абстрактны жывапіс, але жывапіс, фізічна прысутны ў пакоі.

Падчас стварэння экспазіцыі. Лявон Тарасэвіч і памочнік Кшыштаф Саловей у Galerie Nordenhake. 16 лістапада 2001 года.



Без назвы. Дрэва, акрыл, 2001. 190x305.

Лявон Тарасэвіч нарадзіўся ў 1957 годзе. У 1979–1984 ён навучаўся ў Варшаўскай акадэміі выяўленчага мастацтва ў прафесара Тадэвуша Дамініка, але вярнуўся ў сваю родную вёску Валілы на Беласточчыне ў Польшчы, дзе дагэтуль жыве і працуе. Ад сярэдзіны 1980-ых ён меў шмат міжнародных выставаў, а першы раз выстаўляўся ў Galerie Nordenhake у 1986 годзе. У мінулым годзе ён зрабіў жывапісную інсталяцыю, пра якую шмат гаварылі, у Польскім павільёне Венецыянскай біенале.

Гэтая выстава ажыццёўлена ў супрацоўніцтве з Springer&Winckler Gallery (Берлін), якая стала працуе з мастаком.

http://www.nordenhake.com/current/2000/exhib/main.html

Пераклад з англійскай мовы.

Лёс не выбіраюць. У ім жывуць і паміраюць

Вольга ДАШУК

У пачатку гэтай зімы пад Масквой праходзіла рэгіянальная сесія *INPUT* — Сусветнай канферэнцыі грамадскага тэлебачання. «Рэгіянальная» мае на ўвазе краіны СНД і Балтыі. Такія прагляды адбываюцца штогод. Гэта не фестываль у традыцыйным разуменні, хутчэй творчая майстэрня для кіна- і тэлепрафесіяналаў. Спачатку адбіраюцца карціны для рэгіянальнай сесіі. Фільмы-пераможцы гэтага этапу адпраўляюцца ў Італію ці Германію, дзе адбываецца адбор для абмеркавання Міжнароднай рэдакцыяй. Дарэчы, статыстыка апошняга дзесяцігоддзя сведчыць, што з постсавецкай тэрыторыі на фінальны прагляд праходзіць больш карцін, чым ад якога іншага рэгіёна.

Беларусь на рэгіянальнай канферэнцыі 2001-га прадстаўлялі рэжысёры Юры Хашчавацкі (ён быў адборшчыкам і вядучым), Сяргей Галавецкі і Віктар Аслюк.

Што ёсць удзел у *INPUT* для беларускага кінематаграфіста? Рэгіянальная сесія рэпрэзентуе, у асноўным, сучаснае расійскае кіно. Мы ў Беларусі існуём часткова ў расійскай культурнай прасторы, і таму сузіранне суседскіх кінатэндэнцый карыснае для аналізу не толькі агульных постсавецкіх «перажыткаў» у дакументалістыцы, але і рэальных крокаў расіянаў наперад. Удзел у праглядах Міжнароднай рэдакцыі (туды адбіраюцца 80—100 карцін з усяго свету) тым больш дае маральнае задавальненне, вызваляе ад комплексу правінцыйнасці, далучае аўтараў да сусветнага кінакантэксту.

У 1999 годзе ў сусветнай канферэнцыі *INPUT*, што праходзіла ў ЗША (Форт-Уорт, штат Тэхас), браў удзел беларускі рэжысёр Віктар Дашук з фільмам «Ноч доўгіх нажоў». Фільм — своеасаблівы аўтарскі роздум пра чалавечую прыроду і яе неадольную прагу да ўлады. У 2000 годзе былая студэнтка творчай майстэрні В.Дашука ў Акадэміі мастацтваў Карына Анціпенка прадстаўляла на міжнароднай карферэнцыі *INPUT*, якая адбывалася ў Канадзе (г. Галіфакс), сваю карціну «Лицевая... Изнаночная...». Гэты «фільм-парфума», як вызначыла жанр сама рэжысёр, распавядае пра жаночую падсвядомасць. Рабіўся ён паводле алгарытму складання букета водараў: спачатку гледача ахутваюць лёгкія ноты-пахі, што выклікаюць прыемныя ўспаміны, потым — больш вострыя і рэзкія, якія павінны абуджаць першасныя інстынкты.

На канферэнцыі ў Падмаскоўі С.Галавецкі паказваў знятую з беларускімі акцёрамі на БТ тэлеп'есу «Яшчэ раз пра развод». Рэжысёр меў намер інтэлігентна і далікатна расказаць пра змрочную, непрыемную часіну ў гісторыі сямейнай пары. Абраныя аўтарам мінімалісцкія сродкі (амаль ніякіх дэкарацый, стрыманая, свядома неэмацыйная ігра акцёраў) стварылі надта ўмоўную атмасферу, якая прымушае думаць пра камічнасць і абсурднасць сітуацыі. У спектаклі аніяк не абазначаецца прычына невырашальнага канфлікту, што стаў прычынаю разводу, і гэта замінае гледачу спачуваць героям.

Апроч тэлеп'есы, Галавецкі прадстаўляў зняты на *ОРТ* паводле ідэі Паўла Шарамета фільм «Дзікае паляванне» пра сумнавядомы бок сучаснага палітычнага жыцця Беларусі.

Карціна Віктара Аслюка «Чорнае і белае» («Грахі нашы цяжкія, сабака») здымалася ў ветэрынарнай клініцы, але гаворыць больш пра людзей, чым пра жывёл. Фільм складаецца з трох гісторый. Штодня ветэрынар мусіць вырашаць балючую для гаспадароў ягоных пацыентаў і міжволі будзённую для яго самога праблему: безнадзейна хворых жывёл трэба ўсыпляць. У двух выпадках смяротны прысуд — з болем і слязьмі сведкаў — здзяйсняецца. Але гаспадыня маленькага сляпога кацяняці, падабранага на вуліцы, раптам не пагаджаецца з фатальным вердыктам і забірае небараку дадому: «Няхай гадуецца!». Спачуванне перамагае практычную логіку.

Аўтар часта паказвае буйным планам праніклівыя вочы жывёл, поўныя пачуццяў, якія людзі звычайна хаваюць ці стрымліваюць. Гледача кранаюць гэтыя страх і боль — эмоцыі, агульныя для ўсіх жывых істотаў. Доктар кажа: «Ні чалавек не можа без жывёлы, ні жывёла без чалавека».

Няёмка выглядаць старамодным — апеляваць да традыцыйных чалавечых каштоўнасцяў (дабрыні, напрыклад). Той, хто гэтак робіць, выглядае праставатым і сентыментальным. Тым больш цікавы такі рэжысёрскі ход — на жорсткім матэрыяле, праз лёсы сабак і катоў зазірнуць у чалавечую душу. Мажліва, таму фільм «Чорнае і белае» атрымаў шанец трапіць на прагляд Міжнароднай рэдакцыі *INPUT* у траўні 2002 г. у Амстэрдаме (папярэдні адбор мае адбыцца ў Патсдаме).

Людзі і жывёлы заўсёды існавалі ў адным свеце. Толькі адны чамусьці ўпарта лічаць сябе галоўнымі — пакуль самі не робяцца ахвярамі. Карціна «Царскае паляванне» Уладзіміра Моса (Масква), знятая паводле сцэнарыя Льва Рашаля, распавядае пра жыццё і смерць цара Мікалая II. Фільм — «мантажны»: ён зроблены з фотаздымкаў царскага палявання ў Белавежскай пушчы. Дзічыны так шмат, што паляванне нагадвае бойню. Рэжысёр імкнуўся зрабіць фільм-плакат: напамін пра сумны лёс самога цара і пра тое, што за ўсё ў жыцці бывае расплата. Пачатковы цітр — назва фільма — зроблены ў выглядзе крыжа. У фінале гайдаецца «расстраляны» партрэт Мікалая II, шматзначна гучыць гімн «Боже, царя храни».

Застылыя на фотаздымках выявы быццам ажываюць, ператвараюцца ў кіно. Камера то праплы-

вае па тварах (часам скарыстоўваецца эфект «дрыжачай камеры»), то застывае стоп-кадрам. Не гучыць ніводнага слова. Толькі літары надпісаў і разнастайныя шумы — абрыўкі мелодый, бразгат замка стрэльбы, мурлыканне песенькі, віск, смех, брэх сабак, тахканне гадзінніка, свіст, звон келіхаў.

Паказаныя на канферэнцыі карціны склалі панараму адметных рысаў сённяшняй дакументалістыкі. Як гэта звычайна бывае, некаторыя карціны пакідалі «магільнае» адчуванне: сказаць асабліва не было чаго, і таму калегі звярталіся да аўтараў з дзяжурнымі пытаннямі пра бюджэт, практычны лёс фільма і гэтак далей. Але часам абмеркаванне выглядала бязлітаснай і беспадстаўнай крытыкай. Пасля аднаго са звышкатэгарычных нападаў міжнародны каардынатар канферэнцыі, 82-гадовы італьянец Серджа Барэлі, уступіўся за «пабітага» рэжысёра: «Чаго вы дамагаецеся? Вы хочаце прымусіць яго заплакаць?».

Размаітасць прапанаваных фільмаў была невераемная. *INPUT* расшыфроўваецца, як «канферэнцыя грамадскага тэлебачання». Але ў адной праграме дэманстраваліся дакументальныя карціны на кінастужцы, тэлефільмы, тэлепраграмы (напрыклад, гістарычны серыял Леаніда Парфёнава для *НТВ*), асобныя сюжэты навінаў, ігравыя кароткаметражкі, анімацыйныя творы, часам нават — нясталыя візуальныя вопыты, што стваралі ўражанне аматарскага відэа ці студэнцкіх практыкаванняў. Усё гэта разам нагадвала нават не кактэйль, а «вінегрэт». Вылучыць агульныя крытэрыі ацэнак для ўсіх тых твораў было немагчыма. Здаралася, чыста прафесійныя кінематаграфічныя пытанні выплывалі з поля зроку, а дыскусійныя страсці выклікаліся шокавасцю тэмы.

Карціна 18-гадовай узбечкі Раўшаны Махмудавай «Юля» распавядае пра смяротна хворую дзяўчыну-падлетка з надзвычай пакутлівым і кароткім лёсам. Гераіня павольна памірае на вуліцы, дзе і мінула ўсё яе жыццё. Яна адвяргае ўсялякую дапамогу, плача і просіць Бога забраць яе як хутчэй. Рэжысёр дзелавіта поркаецца ў язвах цела, якое гніе зажыва, вышуквае для аб'ектыва брыдкія дэталі. Напаўжывая дзяўчына атрымлівае ад аўтара ў падарунак кранальны букецік ліловых красачак, які ёй нават цяжка ўзяць знявечанымі пальцамі.

Падчас абмеркавання карціны кінаэстэты былі ў жаху ад брыдоты і прымітывізму, а звышчуллівыя натуры разважалі пра катарсіс. Адзін з эпізодаў фільма сапраўды праціве на гэтую думку: зусім чужая гераіні жанчына-бамжыха, якая сяк-так даглядала хворую, шкадуе яе і са спачуваннем, без ніякай агіды цалуе ў мярзотныя лоб і вусны.

На працяглыя спрэчкі аўдыторыю натхніў сюжэт «Дуся» з аўтарскай тэлепраграмы Краснаярскага тэлебачання. Дачка лесніка адмарозіла рукі і ногі, іх ампутавалі. Бацька неўзабаве памёр, а маці скалечаная дачка замінае, і дзяўчыну прывязалі да слупа на двары, дзе яна пражыла 10 гадоў у сабачым нашыйніку. Згвалтаваная айчымам, яна нарадзіла дзіця, якое праз пэўны час прывязалі ля суседняга слупа. Жах абсурднае жорсткасці спыніла міласэрная жанчына-пенсіянерка, якая забрала да сябе гаротных маці і дзіця і паступова вяртае іх да нармальнага жыцця.

Праграма чыста публіцыстычная. Аўтар Марына Дабравольская паказала сябе смелым чалавекам, бо ў Краснаярску вэрхал вакол сюжэта ўзняўся неверагодны, супраць «скандальнай» журналісткі нават узбудзілі крымінальную справу. Перадача ніяк не прэтэндуе на мастацкія вартасці, але дэманструе сінтэз сталых традыцыяў постсавецкага і амерыканскага тэлебачання. Ад тутэйшага застаецца строгае маралізатарства і выкрывальніцкі пафас: на фоне выявы храма пад узнёсла-заезджаную музыку ганьбяцца некаторыя грамадскія дзеячы, што шчодра фундавалі царкоўнае будаўніцтва, але закрывалі вочы на здзек з пакрыўджанага чалавека. Пра ўплыў заходняга тэлебачання сведчаць разнавоеннае абыходжанне з матэрыялам і слязлівы шчаслівы канец. Падзеі ў далёкім таежным кутку рашуча рэканструююцца, як у вядомым серыяле «Служба выратавання 911». Акцёры разыгрываюць сумны эпізод абмаражэння. Айчым-гвалтаўнік прадстаўлены грозным цёмным ценем. Пры канцы сюжэта аптымістычная аўтарская інтанацыя гучыць як казка: «Найбольш Дусі і яе новай сям'і патрэбна цяпер інваліднае крэсла-каляска...». У кадры — бездапаможная Дуся. Цітр — «Праз тры дні...». Шчаслівая Дуся не верыць вачам: перад ёю стаіць каляска.

З энтузіязмам удзельнікі канферэнцыі прынялі пазаконкурсны фільм Эдуарда Джафарава «Стрынгер» (*Ren TV*). Стрынгер — гэта журналіст, які збірае «гарачую» інфармацыю, напрыклад — на неабвешчанай вайне. Сам даўні і заўзяты стрынгер, Э.Джафараў у карціне дэталёва распавёў пра псіхалогію і сакрэты гэтай экзатычнай прафесіі. Апантанасць «небяспечнымі» тэмамі родная хваробе, бо надалей працаваць у будзённай журналістыцы ўжо нецікава. Вайна — як наркотык: вяртаешся зноў і зноў, пакуль не заб'юць. Кіламетры хронікі з архіва аўтара (здымкі ўласныя і чужыя) — стрэлы, кроў, бой, штурм, катаванне, перакручаныя целы... Некалькі «пустых» здымкаў: камера яшчэ бяздумна фіксуе навакольны свет, у якім стала на аднаго чалавека менш: аператар загінуў на працоўным месцы. Ваенны карэспандэнт міжволі набывае цынічны погляд на жыццё, адпрэчвае абсалютныя катэгорыі маралі. Калі не ты забіў, то забілі цябе...

Так у свеце жыве даволі шмат журналістаў. Часта яны працуюць нелегальна, з фальшывымі пашпартамі, не абароненыя заканадаўча, па-за ўвагаю прафсаюзных арганізацый. Калі паездка ў «зону» ўдалая, якое-небудзь агенцтва навінаў выплачвае някепскі ганарар, калі ж з карэспандэнтам здараюцца непрыемнасці, максімум, на што ён можа разлічваць, — запыт ад Саюза журналістаў да ўладаў. А найчасцей — разам з чалавекам знікае і праблема.

Ваенная тэма прагучала і ў карціне «Сука» рэжысёра Ігара Валошына з Екацярынбурга. Так немілагучна назваў аўтар вайну ўвогуле і чачэнскую ў прыватнасці. Фільм пра расійскіх салдат. Ідылічная анатацыя ў каталогу канферэнцыі паказвае хлопцаў у «рэдкі час зацішку», калі яны «чытаюць лісты ад родных, расказваюць анекдоты і складаюць вершы. Сёння смерць іх абмінула». Насамрэч у фільме прадэманстраваны абсалютныя дэгенераты, у якіх не засталося нічога чалавечага. Абкураныя, п'яныя, яны мацярацца ў рэжыме нон-стоп, іх бессэнсоўнае трызненне вельмі далёкае ад паэзіі, але цытуецца даволі доўга. Пануе адчуванне безвыходнасці, і за ім аніяк не праступае заяўленая пацыфісцкая ідэя. Тым не менш фільм атрымаў прыз за лепшы дэбют з фармулёўкаю «За нязвыклы вобраз вайны».

Пра ўмоўнасць і рухомасць этычных межаў апавядае і эстонскі фільм рэжысёра Андрэаса Майміка. Навукова загадкавая назва «Аксігенацыя» азначае «насычэнне крыві кіслародам». Фільм парушыў правілы правядзення канферэнцыі, бо абавязковай умовай паказу карціны з'яўляецца прысутнасць у зале аднаго з аўтараў. Гэтую стужку ніхто прадстаўляць не прыехаў — верагодна, з меркаванняў асабістай бяспекі, бо публіка проста раз'юшылася пасля прагляду.

Карціна абгрунтоўвае пастулат маркіза дэ Сада, што «забойства — галоўны закон прыроды». Пяць гадоў таму дзве школьніцы ў Эстоніі да смерці закатавалі мужчыну. Пачыналася ўсё як эратычная гульня, а скончылася «забойствам з асаблівай жорсткасцю». Цяпер яны сядзяць у турме. Маладая пісьменніца Маргіт шукае інфармацыю пра гэтую справу, каб напісаць сцэнарый для мастацкага фільма. Камера сочыць за кожным яе крокам. Сама пісьменніца — чалавек без комплексаў, звышразнявoленая, у кожным эпізодзе яна з'яўляецца з новым «кіслотным» колерам валасоў, вуснаў і пазногцяў. Маргіт сустракаецца са следчымі, атрымлівае доступ да крымінальнай справы. Рэжысёр спрабуе рэканструяваць — інсцэніраваць з акцёрамі сцэну забойства (яна пасля даецца кароткімі «ўспышкамі» праз увесь фільм).

Дзеянне ў карціне разгортваецца павольна, паспяхова нагнятаецца славуты «саспенс». Нарэшце Маргіт прыязджае ў турму. Адна са зняволеных адмаўляецца здымацца. Затое другая ахвотна ідзе на кантакт, паміж ёю і пісьменніцай хутка ўзнікаюць сяброўскія адносіны. Яны смяюцца, размаўляюць, забойца ўспамінае, як усё адбывалася. Яна шчыра прызнаецца, што лічыць, быццам той мужчына, іх ахвяра, напалову вінаваты сам. Ён так сябе паводзіў, што справакаваў іх на забойства. У фінале пісьменніца выпраўляецца на месца злачынства. Маргіт звоніць у дзверы, тлумачыць сваю цікавасць. У доме дагэтуль жыве жонка забітага, толькі той самы пакой не выкарыстоўваецца. Жанчына ў жаху, яна не можа зразумець, навошта са злачынцаў цяпер робяць тэлезорак, але дазваляе ўвайсці. Маргіт дзелавіта аглядае калісьці заліты крывёю інтэр'ер. Прыходзіць да высновы, што кожны чалавек здольны здзейсніць забойства і без пэўнай прычыны.

Карціна Аляксандра Сталярова «Давай заб'ём музыканта» (Украіна) даследуе забойства вядомага кампазітара, якое паслужыла каталізатарам для абвастрэння хранічных антырускіх настрояў у Львове. Рэжысёр не толькі аналізуе канкрэтнае злачынства, але і спрабуе разабрацца, чаму сталася магчымым наступнае ідэалагічнае супрацьстаянне. Рэжысёр хоча прадэманстраваць алагічнасць, бессэнсоўнасць фатальнага здарэння і стрaсцяў вакол яго. На канферэнцыі на фільм была балючая рэакцыя, асабліва удзельнікаў з Украіны.

Карціна стваралася на скрыжаванні розных кінематаграфічных жанраў, у тым ліку філасофскага роздуму (нават украінскія нацыянальныя вышыванкі зняты так, што выклікаюць асацыяцыі з «Тройцай» А.Рублёва). Шмат пазычана ў ігравога кіно. Ужываецца чыста літаратурны ход: аповед вядзецца ад імя шызафрэніка, развагі якога традыцыйна для такога душэўнага стану спалучаюць геніяльную глыбіню і бязладную лухту. Аналіз сітуацыі прыводзіць героя да пераканання, што быццам бы ён і ёсць забойцам кампазітара.

Сучасныя фільмы, нават тэлевізійныя, імкнуцца пазбягаць прамога інтэрв'ю як спосабу камунікацыі з героем. Часцей гучыць закадравы каментарый аўтара або маналог героя. Па-ранейшаму ўвагу кінематаграфістаў прыцягваюць пасіянарыі — слынныя пісьменнікі, мастакі, цары, пакутнікі, але з'яўляюцца і новыя героі. Часта здымаюць дзяцей-інвалідаў, у тым ліку і псіхічнахворых. Тыповым героем нашага часу падаўся хлопец-падлетак Лёха з фільма «Лёха *on-line*» маладога студэнта Інстытута кінематаграфіі Я.Грыгор'ева. Сям'я Лёхі кінула горад і перасялілася ў вёску, каб выхоўваць сына бліжэй да чыстых крыніцаў жыцця, да прыроды. У выніку ў светаглядзе хлопца спалучаюцца прага да цывілізацыйных дасягненняў (Лёха марыць падключыцца да Інтэрнета на сваім хутары, вывучае нямецкую мову, напісаў некалькі раманаў) і традыцыйныя сялянскія каштоўнасці (жыве як спрадвеку — натуральнай гаспадаркай).

У адной праграме *INPUT* сумяшчаў «прагрэсіўныя», наватарскія стужкі і надакучліва знаёмую стылістыку мінулых дзесяцігоддзяў. Л.Парфёнаў для ілюстрацыі гістарычных эпізодаў серыяла «Расійская імперыя» адмыслова збудаваў палац з лёду. Журналіст спрытна мяняе строі, фартухі і рукавіцы і сам бярэ ўдзел у дзеянні: пілуе лёд, скача на кані, не перапыняючы аповеду, мерае метрам талію. У карціне «Пра што шапоча трава» літоўскага рэжысёра С.Сінкявічуса пра выдатнага паэта Ё.Марцінайціса ўжыты зацёртыя прыёмы: паэт успамінае сваё жыццё, гаворыць, што хлеб — усяму галава, пячэ хлеб, камера пад сур'ёзную класічную музыку аглядае навакольную прыроду. Як калекцыя стэрэатыпаў выглядае нават звышэмацыйны эпізод, калі стары Марцінайціс наведвае мясціны, дзе колісь стаяла яго хата (там ужо гадоў трыццаць — роўнае поле). Паэт паказвае на чорнай траве, дзе стаяла печка, дзе ложак, але драматызму ў яго жэстах і словах не адчуваецца.

Шырокія сацыяльныя абагульненні ў кіно страцілі сваю актуальнасць. Мінула мода на эпічныя творы, зніклі народныя масы. Галоўны герой сучаснага дакументальнага экрана — чалавек, канкрэтная асоба з адметным лёсам. Чалавек цікавы ў розных яго праявах — і ў добрых, і ў кепскіх. З экрана распавядаюцца прыватныя гісторыі, але прачытваюцца яны як прыпавесці — пра абсурднасць вайны, абыякавасць і спагадлівасць.

Кадр з фільма В.Аслюка «Чорнае і белае». Пацыент.

Кадр з фільма В.Аслюка «Чорнае і белае». Доктар Арэхаў.

Кадр з фільма В.Аслюка «Чорнае і белае». Гаспадар ката.

Кадр з фільма В.Аслюка «Чорнае і белае». Кот Буслік.

Усход і мастацтва Беларусі X–XIV стст.

Крыстына ЛАВЫШ

Гэты артыкул прысвечаны прынцыпова новаму ў сучасным мастацтвазнаўстве пытанню — уплыву мастацтва Усходу на мастацтва Беларусі X–XIV стст.

Супастаўленне слоў «мастацтва Усходу» і «мастацтва Беларусі» можа выклікаць здзіўленне: ці ёсць паміж імі якая-небудзь сувязь, а калі ёсць, то ў чым яе праявы? Нашмат больш звычнае для нас супастаўленне з'яў мастацкага жыцця Беларусі з мастацкім жыццём Захаду. Даследчыкі прасочваюць заходнія ўплывы ў архітэктуры, скульптуры, жывапісе, але большасць з іх датычыць пазнейшых часоў, прыкладна ад эпохі Адраджэння, калі беларускія землі пачалі ўваходзіць у заходнееўрапейскі культурны арэал. У перыяд жа X–XIV стст. нашы землі былі адкрытыя для розных культурных уплываў. Уплыў мастацкай культуры Усходу адыгрываў значную ролю ў фарміраванні мастацтва Беларусі.

У беларускім мастацтвазнаўстве існуе агульная тэорыя станаўлення беларускага мастацтва, згодна з якой яно развівалася на памежжы заходняга і ўсходняга культурных арэалаў. Пры гэтым перш за ўсё падкрэсліваюцца сувязі з заходняй культурай, тады як кантакты з Усходам адзначаюцца мімаходам і без дастатковай аргументацыі, прычым пад Усходам разумеюць толькі Візантыю. Такім чынам, праблема ўздзеяння мастацкай культуры Усходу на мастацтва Беларусі нават не пастаўлена ў нашым мастацтвазнаўстве. А між тым яе вырашэнне дазволіць зірнуць на культуру і мастацтва Беларусі ў новым ракурсе.

Тут ёсць яшчэ адзін важны момант: што разумець пад паняццем «Усход» у дачыненні да гэтай праблемы. Пад Усходам мы будзем разумець Блізкі і Сярэдні Усход, а таксама Візантыю, маючы на ўвазе той «усходні твар», што адкрываецца ў розных аспектах яе культурнага жыцця.

Уздзеянне Усходу на беларускае мастацтва было найбольш глыбокім і арганічным у X–XIV стст. Яно праяўлялася не толькі ў карыстанні мастацкімі вырабамі, што прывозіліся з Усходу, і не толькі ў асваенні матываў выяўленчага мастацтва і некаторых элементаў свецкай культуры Усходу, але і ва ўспрыманні прынцыпаў і сродкаў выразнасці ўсходняга мастацтва.

Рэканструкцыя кубка з чырвона-фіялетавага шкла. Роспіс золатам і эмаллю. Візантыя. 1-ая палова XII ст. Знойдзены ў Навагрудку. Санкт-Пецярбург, Эрмітаж.

Рэканструкцыя флакона з малочна-белага шкла. Роспіс золатам і эмаллю. Візантыя. 2-ая палова XII ст. Знойдзены ў Навагрудку. Санкт-Пецярбург, Эрмітаж.

Уся сярэдневечная Еўропа многімі асаблівасцямі свайго культурнага жыцця абавязана старажытнаму Усходу. Канцэптуальныя асновы ідэалогіі Сярэднявечча і яго сістэмаўтваральныя інстытуты — цэнтралізаваная манархія, асвечаная ідэяй боскага паходжання царскай улады, і дзяржаўная царква — склаліся менавіта на Усходзе[1].

Усё сярэднявечнае мастацтва, а ўсходнеславянскае асабліва, паказвае прынцыповую блізкасць да ўсходняга. Яна праступае ў адлюстраванні прадмета як сімвала, знака, што выклікалася імкненнем выявіць не знешні выгляд прадмета, а яго сутнасць, даступную толькі духоўнаму воку. Так, Псеўда-Арэапагіт лічыў, што «мастацтва ёсць стварэнне «непадобных падабенстваў», каб надаць форму таму, што не мае яе». Гэтую ж думку выказаў іранскі паэт і філосаф XIII ст. Джэлал ад дзін Румі: «Знешняя форма твора ствараецца дзеля нябачнай, а тая — дзеля іншай, больш патаемнай і гэтак далей. Ты можаш спасцігнуць трэцюю, чацвёртую ці дзесятую адпаведнасць, наколькі дазволіць табе твая мудрасць»[2]. Такое разуменне мастацтва спараджала сімвалізм, абстрактнасць, умоўнасць вобраза, уяўленне з'яў па-за межамі часу і прасторы як вечных і нязменных; гэтым разуменнем была абумоўлена і спецыфіка сродкаў мастацкай выразнасці: плоскаснасць, лакальны колер, статычнасць і сіметрычнасць кампазіцый, падпарадкаваных строгім рамкам канона.

У старажытнага Усходу сярэднявечнае мастацтва запазычыла яшчэ адзін сродак выразнасці: «адваротную» перспектыву. Выявы размяшчаліся ў ірацыянальнай прасторы, дзе іх памеры залежалі не ад пункта гледжання, а ад іх значнасці. Перспектыва тут падпарадкоўвалася не законам оптыкі, а законам іерархіі.

Мастацтвы Заходняй і Усходняй Еўропы X–XII стст., безумоўна, блізкія ў шмат якіх адносінах. Напрыклад, у тым, што яны карысталіся амаль адным і тым жа наборам вобразаў у падобных грамадска-палітычных умовах. Аднолькавая іх увага да старажытных культур Усходу, адкуль з'явіліся грыфоны, паліморфы, геральдычныя антытэзы, франатальныя арлы, сэнмурвы (фантастычныя істоты — крылатыя сабакі з мордаю льва ці да т. п.), сцэны адзінаборстваў, паляванняў, звярынага гону, — інакш кажучы, цэлы шэраг фантастычных вобразаў, якія ўвасабляюць праявы і барацьбу асноватворных прынцыпаў быцця. Гэтыя старажытнаўсходнія вобразы, перапрацаваныя ў рэлігійным сімвалізме раннесярэднявечнага Ірана, пераносіліся ў Заходнюю і Усходнюю Еўропу.

У XII–XIII стст. былыя агульнаеўрапейскія шляхі Заходняй і Усходняй Еўропы пачалі разыходзіцца: у познераманскім і гатычным мастацтве ўзялі верх натуралізм і заамарфізм, імкненне да аб'ему, а ў мастацтве Усходняй Еўропы па-ранейшаму панавалі умоўнасць вобраза, сімвалічнасць і плоскаснасць.

Мастацтва ўсходніх славян і Усходу, такія розныя на першы погляд, падпарадкоўваліся аднаму і таму ж прынцыпу: прадмет ці фігура паказваліся як сімвалы ідэі, што была за імі. Адрозніваліся стылістыка і наборы канкрэтных выяў, якія адлюстроўвалі адны і тыя ж праблемы: праблему быцця, праблему дабра і зла. Самі ж выявы ствараліся аднолькавымі сродкамі выразнасці. Усё гэта дазваляе гаварыць пра глыбокія сувязі ўсходнеславянскай мастацкай культуры з усходняй.

Мастацкія вырабы Усходу ў старажытных гарадах Беларусі. Пра цікавасць нашых продкаў да культуры і мастацтва Усходу сведчаць разнастайныя прадметы ўсходняга і візантыйскага імпарту, знойдзеныя падчас археалагічных раскопак: шкляны посуд, паліваная кераміка, фаянсавы вырабы з люстравым роспісам, шаўковыя тканіны, мастацкі метал, ювелірныя ўпрыгажэнні. Гэта былі пераважна прадметы раскошы, якія траплялі ў гарады Беларусі ў выніку міжнароднага гандлю, кантактаў і асабістых сувязяў уплывовых сем'яў, у якасці пасольскіх дароў, ваенных здабыткаў.

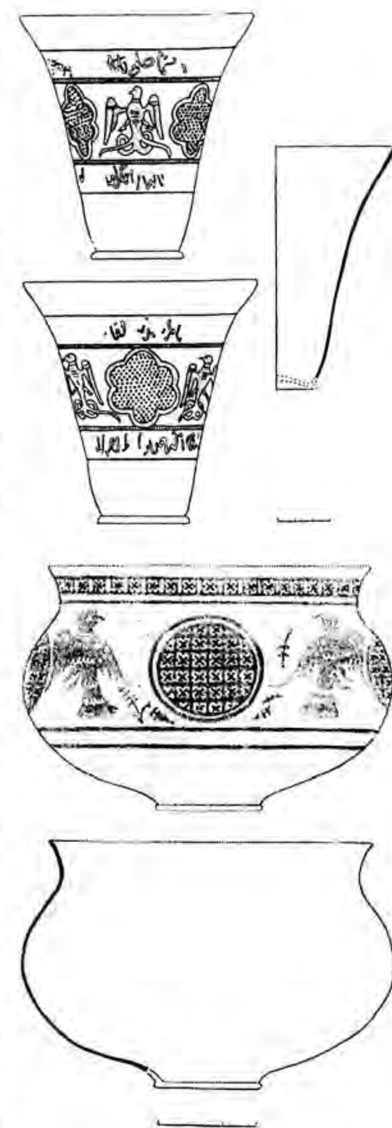
Адна з самых цікавых катэгорый візантыйскага і ўсходняга імпарту ў старажытнай Беларусі — **шкляны посуд**. Распісаны золатам і эмаллю або ўпрыгожаны разьбой ці гравіроўкай, дзівосна вытанчанай формы, ён быў прадметам раскошы і меў вялікую каштоўнасць. Сустракаецца і больш просты посуд, але асноўная маса прывезенага шкляного посуду прызначалася для шыкоўных баляванняў. Ён паступаў з Візантыі і Сірыі і датуецца XII–XIII стст.

Самую шматлікую калекцыю першакласнага шкляного посуду ўсходняга паходжання складаюць знаходкі з Навагрудка. Савецкі археолаг Ф.Гурэвіч сцвярджала, што ніводзін са старажытнарускіх і заходнееўрапейскіх гарадоў не даў столькі матэрыялу па шклу Усходу, колькі Навагрудак. У Навагрудку знойдзена больш за 340 фрагментаў шкляного посуду ўсходняга паходжання. Прыкладна 70 з іх належаць да 8 пасудзін, выраблених у майстэрнях Сірыі (Рака, Алепа), астатнія — больш як 40 пасудзін — з Візантыі[3]. Фрагменты ўсходняга шкляного посуду знойдзены таксама ў Тураве, Мсціславе, Смаленску, Віцебску, Гродне, Слоніме, Ваўкавыску[4]. Выраблены з празрыстага бясколернага, блакітнага, сіняга, чырвонага, зялёнага, дымчатага і матавага белага шкла, распісаны эмаллю і золатам або арнаментаваны рыфленнем ці разьбой, гравіроўкай і шліфоўкай, гэты посуд — выдатны ўзор дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва.

Шкляны посуд Усходу, знойдзены на тэрыторыі Беларусі, варта падзяліць на дзве групы: адна з іх належыць хрысціянскаму Усходу (Візантыя), другая — мусульманскаму (Сірыя).

Сярод візантыйскіх вырабаў можна вылучыць танкасценны посуд з празрыстага і каляровага шкла, распісаны золатам ці золатам у спалучэнні з белай, жоўтай або чырвонай эмаллю. Матывы роспісаў — геральдычныя птушкі, звычайныя ці трайныя крыжыкі, медальёны, галінкі, прамыя ці хвалістыя лініі, кружкі і іншыя фігуры. Гэты посуд пададзены флаконамі, кубкамі, чашамі і некаторымі іншымі формамі.

Сярод сірыйскай групы шкла самыя характэрныя і значныя келіхі з бясколернага празрыстага шкла вельмі распаўсюджанай у сярэднявеччы формы — пашыранай уверсе шклянкі на кальцавым валіку. Уверсе і ўнізе яны маюць два фрызы з арабскімі надпісамі і арнаментальнай кампазіцыяй паміж імі з разетак і стылізаваных птушак. Такія келіхі знойдзены ў Навагрудку і Мсціславе[5]. Яны належаць да так званага ракскага шкла XII–XIII стст. Арыгінальны фрагмент знойдзены ў Тураве — з рэльефам у выглядзе галавы лані; яго фон сіні, выпуклыя дэталі пакрыты золатам, пад якое дзеля большай рэльефнасці клалі чырвоную грунтоўку[6].



Другой важнай катэгорыяй імпарту ўсходніх мастацкіх вырабаў была **кераміка.** Яе мэтазгодна падзяліць на дзве групы: паліваная кераміка з паліхромным роспісам візантыйскага паходжання і фаянсавы посуд з люстравым роспісам з Ірана.

Першая група складаецца з двух блюдаў і кубка, знойдзеных у Гнездаўскім могільніку (канец X ст.). Іх роспіс вытрыманы ў трох колерах — жоўтым, карычневым і зялёна-блакітным. Роспіс на адным з блюдаў — выява сэнмурва ў палёце з распрастанымі крыламі і лапамі ўперад. К.Трэвер пераканальна звязала выявы крылатых сабак з легендарным сэнмурвам. Раннія рэдакцыі легенды пра сэнмурва ўзыходзяць да Авесты, а фарміраванне яго вобраза — да яшчэ больш старажытных часоў. Т.Макарава адзначае адметную рысу ў выяве гнездаўскага сэнмурва, якая тлумачыцца яе візантыйскім паходжаннем: сэнмурв адлюстраваны ў тры чвэрці, а не ў профіль, г. зн. у звычайнай позе грыфона. Следаванне канону ў дэталях спалучаецца тут з парушэннем канона ў самой кампазіцыі фігуры. Здаецца натуральным, што такая выява магла ўзнікнуць не на радзіме складвання канона, але пад моцным яго ўплывам. Падобная трансфармацыя ўсходніх матываў вядома ў розных відах мастацтва Візантыі: архітэктуры, скульптуры, тканінах, жывапісе, мазаіцы, разьбе па косці і нарэшце ў кераміцы[7].

Фаянсавы посуд з люстравым роспісам ці яго імітацыяй — другая група імпартнай керамікі на ўсходнеславянскіх землях — сустракаецца не раней XII ст. і надзвычай рэдка, прытым паходзіць з іранскіх цэнтраў. Ён меў эфектны выгляд і высокую каштоўнасць (Рэй, Кашан). Люстравы роспіс утвараўся аднаўленчым абпальваннем саставу, у які ўваходзілі медзь, срэбра і золата.

У Навагрудку знойдзены фрагменты фаянсу прыкладна дзесяці пасудзін. Істотную большасць іранскага фаянсу складаюць чашы. Вылучаецца 12-лопасцевая чаша на паддоне з двухбаковым чырвона-карычневым раслінным роспісам, які імітуе

Рэканструкцыя кубка з арабскім надпісам. Сірыя. 2-ая палова XII ст. Знойдзены ў Навагрудку. Санкт-Пецярбург, Эрмітаж.

Рэканструкцыя чашы з малочна-белага шкла. Роспіс золатам і эмаллю. Візантыя. 2-ая палова XII ст. Санкт-Пецярбург, Эрмітаж.

арабскія літары[8]. Фрагменты фаянсу выяўлены таксама ў Смаленску і Лукомлі[9].

Яшчэ адной значнай катэгорыяй візантыйскага і ўсходняга імпарту ў беларускіх гарадах былі **шаўковыя тканіны.** Шоўк лічыўся найкаштоўнейшай тэкстыльнай сыравінай. Буйнымі цэнтрамі шоўкагадоўлі і шаўкаткацтва таго часу былі: у Сярэдняй Азіі — Самарканд, Бухара, Мерв, у Іране — Шыраз, Іуд, Нішапур, Тэбрыз, Рэй, у Візантыі — Канстанцінопаль, Салунь, Карынф, Фівы, у Іспаніі — Альмерыя, Кордава, Севілья, Мурсія, Малага, Гранада[10].

На тэрыторыі Беларусі выяўлена 16 пунктаў знаходак рэштак шаўковых вырабаў: у Лісне, Пуцілавічах, Палялееўцы, Віркаве, Азаранах, Новым Быхаве, Мсціславе, Улазавічах, Мінску, Навагрудку, Гродне, Гарожах, Давыд-Гарадку, Мазыры, Брэсце[11].

Згодна з сістэматызацыяй М.Фехнер, шаўковыя тканіны, знойдзеныя на тэрыторыі Беларусі, можна падзяліць на тры групы:

1) шаўковыя гладкія тканіны без узору;

2) шаўковыя тканіны з вытканым узорам;

3) шаўковыя тканіны з залатым узорам. Гэта найчасцей — стужкі (тасьма), якія ўжываліся для аздаблення дэталяў верхняй вопраткі (каўняроў, рукавоў).

Паводле назіранняў даследчыкаў, большасць шаўковых тканін з беларускіх помнікаў X–XIII стст. візантыйскага паходжання.

Невялікую, але адмысловую групу ўсходніх імпартных вырабаў утвараюць **мастацкі метал і ювелірныя ўпрыгажэнні**, прычым усе яны адносяцца да Смаленска.

Адна з найцікавейшых рэчаў гэтай групы — іракскае (?) блюда IX–X стст. са скарбу, знойдзенага каля возера Зелікаўе, паблізу Тарапца[12]. Гэта бронзавае блюда з гравіраваным раслінным арнаментам. Яго асноўныя матывы — ваза, з якой расце расліна з лісцем і кветкамі-разеткамі, і значна стылізаваныя разгорнутыя крылы. Гэтыя матывы ўзыходзяць яшчэ да сасанідскай іканаграфіі. Шэраг прыкмет дазваляе суаднесці блюда з Тарапца з ранняісламскім металам, для якога характэрна перавага гравіраванага дэкору. Гравіроўка блюда выканана адпаведна прынцыпам абасідскага арнаменту (дыванновае аздабленне паверхні, дамінаванне крывых ліній, сіметрычнасць, плоскаснасць, важная роля раслінных матываў)[13].

Усходнія ўпрыгажэнні пададзены постсасанідскімі бляшкамі і сяміпрамянёвымі скроневымі кольцамі, знойдзенымі ў Гнездаве і каля Смаленска. Апошнія з'явіліся прататыпам для скроневых кольцаў радзімічаў і вяцічаў[14].

Прадметы імпарту спрычыніліся да распаўсюджання ўсходніх матываў у мастацтве ўсходніх славян. Яны маглі паслужыць прыкладам для мясцовых майстроў, якія гэткім чынам замацоўвалі тут арнаментальныя матывы.

Усходнія матывы ў манументальным жывапісе, дробнай пластыцы і дэкаратыўна-прыкладным мастацтве. У мастацтве Беларусі X–XIV стст. мы сустракаемся як з адкрытымі перайманнямі, больш ці менш вольным капіраваннем усходніх вырабаў, так і з творчай перапрацоўкай усходніх матываў. Гэта не выпадковая ці адвольная з'ява. За гэтым паўстае глыбокая цікавасць да дасягненняў мастацкай культуры Усходу, да яе ідэй і прынцыпаў. Зрэшты, запазычаныя матывы не былі для славян чужымі, яны былі ім вядомыя яшчэ з часоў кантактаў са скіфамі. Гэта неаднаразова падкрэслівалі даследчыкі[15].

Манументальны жывапіс. Вельмі цікавыя роспісы смаленскіх храмаў, дзе ўсходнія сюжэты займаюць немалаважнае месца. Часцей за ўсё гэта — выявы птушак у разнастайных арнаментальных кампазіцыях, звязаных з тэмай раю. Так, роспісы на сценах храмаў на Пратоку і Уваскрасенскім узгорку ў Смаленску (канец XII — пачатак XIII ст.) імітуюць усходнія тканіны.

У храме на Пратоку такія роспісы размешчаны ў аркасоліях паўднёвай сцяны. Другі (з захаду) аркасолій захаваў найцікавейшы роспіс, які адлюстроўвае накінутае на труну пакрывала з каштоўнай усходняй тканіны. Тут у некалькі радоў месцяцца парныя выявы птушак па баках Дрэва жыцця. Адметнасць гэтага роспісу — скарочаныя выявы, толькі ў палову росту. Безумоўна, майстар меў перад вачыма рэальны ўзор усходняй тканіны з манастырскай рызніцы, з якога ён запазычыў, але перапрацаваў вобразы птушак, пазбавіўшы іх драпежнага выгляду, і змяніў кампазіцыйную пабудову, пакарачыўшы птушак у палову росту.

З роспісам аркасоліяў паўднёвай сцяны лучыцца роспіс паўднёва-заходняга слупа, які шмат у чым тлумачыць сэнс жывапіснага ансамбля гэтай часткі храма. Унікальны роспіс заходняй плоскасці слупа, дзе буйныя фігуры звяроў, хутчэй за ўсё львоў, сядзяць спінамі адзін да аднаго. Відаць, іх галовы былі звернуты адна да адной і нейкага кампазіцыйнага цэнтра, ад якога ацалеў толькі фрагмент вертыкальнай чорнай лініі. Магчыма, гэтая выява была звязана з пахаваннямі ў паўднёва-заходніх аркасоліях храма на Пратоку нейкіх знатных асобаў, і тады гэты роспіс набывае геральдычны характар.

Невыпадковы і роспіс усходняй плоскасці паўднёва-заходняга слупа, які імітуе каштоўны візантыйскі аксаміт. Кампазіцыя гэтага роспісу найбольш складаная і насычаная. У вялікіх і малых кругах, злучаных паміж сабой, змешчаны антытэтычныя кампазіцыі — дрэва з парнымі птушкамі на яго галінах і парныя львы па баках кап'епадобнага стрыжня. Аб прызначэнні гэтага роспісу, які імітуе заве­су, сведчыць адна дэталь: з усходняга боку слупа вапняковая падлога мае прастакутнае паглыбленне. Тут, мабыць, знаходзіўся драўляны памост ці лава — ганаровае месца для якой-небудзь знатнай асобы, і роспіс на слупе за ім паказвае, што яно абцягнута дарагой усходняй тканінай.

Плітка з выявай барса. Вапняк. XII — пачатак XIII ст. Знойдзена ў Ваўкавыску. Мінск, Нацыянальны мастацкі музей.

Храм на Пратоку ў Смаленску. Роспіс усходняй плоскасці паўднёва-заходняга слупа. Рубеж XII–XIII стст. Рэканструкцыя. Санкт-Пецярбург, Эрмітаж.

М.Варонін, які падрабязна прааналізаваў роспісы смаленскіх храмаў, прыйшоў да высновы, што тут зроблена вольная рэпрадукцыя візантыйскіх і ўсходніх тканін. На Русі сцены храмаў часта аздабляліся шаўковымі тканінамі, смаленскія ж мастакі перадалі тканіны ў роспісах — гэта было больш даступна і дэмакратычна[16].

Калі ў манументальным жывапісе смаленскіх храмаў мы бачым адкрытае перайманне арнаменту ўсходніх і візантыйскіх тканін, то ў дробнай пластыцы, ювелірных вырабах і мастацкім аздабленні рукапісаў — перапрацоўку і творчае асваенне ўсходніх матываў. Маецца на ўвазе так званы тэраталагічны стыль, які пачаў фарміравацца ў XI–XII стст. у дробнай пластыцы і ювелірных вырабах і дасягнуў свайго росквіту на старонках беларускіх рукапісаў XIII–XIV стст. Гэтаму стылю ўласціва спалучэнне пляцення, выяваў фантастычных і рэальных істотаў, а таксама раслінных формаў. Галоўным прынцыпам пабудовы кампазіцый тэраталагічнага стылю было парна-сіметрычнае супрацьстаянне — кампазіцыі-антытэзы, якія ўвасаблялі ідэю вечнасці і нязменнасці касмаганічнага парадку. Трапляюцца больш ці менш разгорнутыя кампазіцыі, але яны заўсёды маюць сіметрычна-статычны ўмоўны характар, які кантрастуе з дынамікай у трактоўцы іх элементаў.

Дробная пластыка. У XI–XII стст. на тэрыторыі Беларусі з'яўляюцца першапачатковыя формы тэраталогіі. Для твораў гэтага часу (касцяная накладка з Ваўкавыска — пачатак XII ст., касцяная накладка з Лукомля — XII ст.) характэрны простыя, абагульненыя формы, не ўскладненыя дэталізацыяй, і простая кампазіцыйная пабудова — выявы жывёл размешчаны адна за адной (у такой кампазіцыі можна ўбачыць варыянт «звярынага гону» — сюжэта, пашыранага ва ўсходняй арнаментыцы). Але ў гэтых ранніх помніках ужо назіраюцца вызначальныя элементы тэраталагічнага стылю — выявы фантастычных і рэальных жывёл. Так, на накладцы з Ваўкавыска ў радзе за драконам — кошка, а за ёю — алень; на накладцы з Лукомля — ільвы з «працвілымі» хвастамі, якія бягуць адзін за адным.

Сярод помнікаў больш развітых формаў тэраталогіі трэба адзначыць вапняковую плітку з Ваўкавыска (XII — пачатак XIII ст.) і касцяную накладку для калчана з Мсціслава (XIII ст.). На плітцы — выява барса з «працвілым» хвастом. Становішча хваста характэрнае для тэраталагічнага стылю: ён праходзіць паміж заднімі лапамі і падняты ўгору. Унізе пліткі — пляценне, якое з аднаго боку завершана раслыннымі завіткамі, а з другога — галавой нейкай істоты. Іканаграфічна і стылістычна гэтая плітка блізкая да рэльефных выяваў Дзмітрыеўскага сабора ва Уладзіміры (90-ыя гг. XII ст.). У абодвух выпадках выявы жывёл выкананы нахітра, без той вытанчанай стылізацыі, якая з'явіцца пазней. Накладка для калчана паказвае дзвюх жывёлін з агульным целам, галовы якіх звернуты адна да адной, а паміж імі — дзве чалавечыя галавы. Акрамя гэтага, на накладцы ёсць вузкія стужкі плеценага арнаменту. Відаць, гэтая кампазіцыя з'яўляецца нейкім сімвалам, сэнс якога нам пакуль невядомы.

Яшчэ адна група дробнай пластыкі, якая вядзе свой радавод з Усходу, — **шахматныя фігуркі**. Жыхары старажытных гарадоў Беларусі пазнаёміліся з шахматамі не пазней як у XI ст., пра што сведчыць фігурка каня, знойдзеная на рацэ Менцы, у вярхоўях Пцічы пад Мінскам[17]. Хутчэй за ўсё шахматы пранікі да ўсходніх славян з Ірана і Сярэдняй Азіі праз пасрэдніцтва Хазарскага каганата і волжскіх булгараў[18]. Як толькі гульня прыжылася на ўсходнеславянскіх землях, з'явілася мясцовая вытворчасць шахмат.

У гарадах Беларусі знойдзены шахматы двух тыпаў: абстрактныя (геаметрычныя) і выяўленчыя («з тварыкам»). Пераважаюць шахматы абстрактнага тыпу. Мясцовыя майстры трымаліся ўсходніх узораў і рабілі фігуркі ў выглядзе цыліндрыкаў, конусаў, пірамідак. З выкарыстаннем такарнага станка абстрактныя шахматы змянілі сваю форму, бо стала няздручна выточваць выступы ў слана і каня ці прастакутную аснову ў ладдзі. Фігуркі набылі ўстойлівую круглую аснову, ды і самі яны змяніліся. Новы тып шахмат узнік яшчэ ў XII–XIII стст., але шырока распаўсюдзіўся ў XIII–XV стст.

Выяўленчыя шахматы («з тварыкам») выкананы ў рэалістычнай манеры і даюць уяўленне пра побыт і ўзбраенне таго часу. І ўсе яны — высокамастацкія творы ўжытковага мастацтва. Камплекты такіх шахмат каштавалі вельмі дорага і набываліся заможнымі людзьмі. На тэрыторыі Беларусі знойдзена 5 шахматных фігурак «з тварыкам», усе яны датуюцца XII ст[19]. Фігурка цара (так называлі караля) з Брэста выканана ў выглядзе знатнага воіна з мечам ці іншай адзнакай княскай улады ў правай руцэ і са шчытом у левай. Фігурка, верагодна, ферзя з Лукомля зроблена ў выглядзе выявы чалавека, які сядзіць па-турэцку, рысы яго твару грубаватыя, але ва ўсёй постаці адчуваюцца ўпэўненасць і ўладарнасць. У выглядзе ладдзі зроблены фігуркі, знойдзеныя ў Гродне і Ваўкавыску. Сваёй формаю яны нагадваюць вядомы ў XII ст. ва ўсходніх славян асаблівы тып судна, так званы «насад», прызначаны для бою на вузкіх рэках, дзе весляры былі закрытыя ад варожых стрэлаў палубай, на якой знаходзіліся чатыры воіны ў даспехах. Яшчэ адна фігурка «з тварыкам» знойдзена ў Ваўкавыску — пешка ў выгля-

Смаленскі псалтыр. Франтыспіс. 1395. Масква, Дзяржаўны гістарычны музей.

Шахматныя фігуркі. Косць, разьба. XI–XIII стст. Знойдзены ў Друцку (1 і 4), Навагрудку (2а), Тураве (2б), Копысі (3).

1

2а

2б

3

4а

4б

Шахматныя фігуркі. Косць, разьба. XI–XIII стст. Знойдзены ў Віцебску (1), Полацку (2).

Фаянсавая чаша з люстравым роспісам. Іран. XII–XIII стст. Знойдзена ў Навагрудку. Інстытут археалогіі АН РФ, Пецярбургскае аддзяленне.

Пласціны з абкладкі калчана для стрэлаў. Косць, разьба. XIII ст. Знойдзены ў Мсціславе.

дзе барабаншчыка, які падае сігнал да бою. Паводле манеры выканання ён блізкі да воінаў, выразаных на ладдзі з Ваўкавыска.

Шахматы былі папулярныя сярод жыхароў беларускіх гарадоў, прычым не толькі сярод знаці, воінаў і купцоў, але і сярод простых гараджан. Гэта пацвярджаецца тым фактам, што археолагі знаходзяць шахматныя фігуркі не толькі на тэрыторыі княскага дзяцінца (Гродна, Друцк, Ваўкавыск), але і ў яго ваколіцах (Віцебск, Мінск, Брэст, Мсціслаў).

Сімвалы ўсходняга паходжання прысутныя і ў **ювелірных вырабах**, знойдзеных на тэрыторыі Беларусі. Гэтыя сімвалы вельмі старажытныя і былі вядомыя славянам яшчэ з часоў язычніцтва. Адзін з такіх сімвалаў — выявы парных птушак па баках Дрэва жыцця (напрыклад, на жаночых упрыгажэннях накшталт завушніц XII ст. з Вішчына). Яго можна зразумець як увасабленне ідэі квітнеючага жыцця, урадлівасці. Хутчэй за ўсё ўсходняга паходжання галовы драконаў, якімі завершаны канцы залатога бранзалета, знойдзенага ў Мінску (сярэдзіна XII ст.).

На думку акадэміка Б.Рыбакова, усходняе паходжанне маюць тыповыя ўпрыгажэнні радзімічаў і вяцічаў — сяміпрамянёвыя і сямілопасцевыя скроневыя кольцы. Ён бачыць таямніцу іх з'яўлення ў Зарайскім (Жалязніцкім) скарбе. Агульны характар гэтага скарбу — паўднёвы стэпавы з улучэннем іранскіх рэчаў. Сярод іншых рэчаў тут былі знойдзеныя сяміпрамянёвыя і сямілопасцевыя скроневыя кольцы з псеўдазёрненым арнаментам. Яны вельмі блізкія да радзіміцкіх. Абодва гэтыя тыпы скроневых кольцаў аб'яднаны тэхнікай выканання і арнаментацыі. Услед за У.Сізовым Б.Рыбакоў меркаваў пра «завезенае араба-іранскае паходжанне зарайскіх скроневых кольцаў, бо ніякіх папярэдніх тыпаў мясцовых упрыгажэнняў, да якіх бы ўзыходзілі скроневыя кольцы, знайсці нельга. Яны хутка пакарылі густы рускіх майстроў і рускіх жанчын, для якіх яны на некалькі стагоддзяў сталі ўлюбёным упрыгажэннем»[20].

У XIII–XIV стст. дасягнуў свайго росквіту тэраталагічны стыль. Самыя яскравыя прыклады мы знаходзім у **мастацкім аздабленні рукапісаў**. На старонках беларускіх рукапісаў XIII–XIV стст., як і ўсіх усходнеславянскіх, мноства дзіўных ініцыялаў і застаўак, дзе спалучаюцца лініі мудрагелістага пляцення і выявы фантастычных жывёл — драконаў, крылатых звяроў, птушак з чалавечымі галовамі. Сустракаюцца кампазіцыі і з выявамі рэальных жывёл, птушак, але і яны маюць той жа містычны, нерэальны характар. Гэтыя істоты то хаатычна і вычварна пераплятаюцца паміж сабой шыямі, крыламі, хвастамі, то пастаўлены ў сіметрычныя кампазіцыі-антытэзы і глядзяць, гатовыя кінуцца ў бойку адзін на аднаго. Раслінныя і жывёльныя формы, пляценне самым нечаканым чынам пераходзяць адно ў адно: то раптам з пляцення і раслінных завіткоў утвараецца галава дракона, якая кусае звера ці птушку; то хвост звера ператвараецца на канцы ў кветку, то з крыла птушкі вырастае чыясьці галава і кусае яе; з пашчы адных пачвараў высоўваюцца іншыя і раз'юшана накідваюцца на саперніка.

Усе гэтыя фантастычныя вобразы ўвасабляюць, напэўна, праяву асноватворных прынцыпаў быцця. А застаўкі «мірнага» характару, дзе ў сіметрычных кампазіцыях-антытэзах паказаны асобныя жывёлы і птушкі ў атачэнні пляцёнак і раслінных завіткоў, — ідэю праслаўлення Бога ўсімі жывымі істотамі, ідэю гармоніі свету, створанага Богам.

Першыя формы тэраталагічнага стылю ў беларускіх рукапісах адносяцца да XIII ст.[21]. Адным з першых такіх рукапісаў было Аршанскае евангелле. У ім змешчаны дзве мініяцюры, дзве застаўкі, і больш за 300 ініцыялаў. Для застаўак і ініцыялаў характэрны варыяцыі старавізантыйскіх і першапачатковых тэраталагічных формаў. Некаторыя ініцыялы ўяўляюць сабой ужо даволі сталыя выявы тэраталагічнага стылю. Так, адзін з іх — выява фантастычнай істоты з целам птушкі, галавой чалавека і хвастом змяі, аблытаная пляценнем.

Развіццё тэраталагічнага арнаменту ў рукапісах XIV ст. ідзе па шляху ўскладнення формаў і кампазіцыйнай пабудовы, узмацнення экпрэсіўнасці. Першыя, даволі механічныя спалучэнні формаў змяняюцца іншымі, больш арганічнымі, вынаходлівымі і разнастайнымі. У ініцыялах тэраталагічныя матывы нярэдка парушаюць абрысы літар, ускладняюць іх чытэльнасць. У XIV ст. у фантастычных кампазіцыях ініцыялаў і застаўак з'яўляюцца чалавечыя галовы і фігуры. Асобныя ініцыялы набывалі пры гэтым жанравы характар, але захоўвалі асаблівую стылізацыю, уласцівую тэраталагічнаму стылю.

Да XIV ст. належаць наступныя рукапісы: «Мсціжскае евангелле», «Полацкае нядзельнае евангелле», «Грыгорыя Папы Рымскага бяседы», «Смаленскі псалтыр».

«Мсціжскае евангелле» асабліва цікавае сваімі шматлікімі тэраталагічнымі ініцыяламі. На некаторых старонках іх па тры, прычым малюнак нідзе не паўтараецца (напрыклад, літара «В» намалявана больш як у 20 варыянтах). Тут паказаны рэальныя і фантастычныя істоты, аблытаныя пляценнем, часта яны змагаюцца паміж сабою, адна істота кусае ці імкнецца праглынуць іншую. Самабытныя ініцыялы з выявамі чалавечых фігур. Гэта не заўсёды фантастычныя звера-чалавекі, аблытаныя пляценнем, бываюць і больш рэальныя фігуры: чалавек з гусаком, чалавек з чаркай, чалавек, які апіраецца на рыдлёўку.

Складанасцю і насычанасцю кампазіцыі вылучаецца застаўка рукапісу «Грыгорыя Папы Рымскага бяседы». У прастакутнай рамцы сіметрычна змешчаны выявы цесна пераплеценых паміж сабою фантастычных істот. Пляценне такое насычанае, што на полі застаўкі амаль няма свабоднага месца, дзе-нідзе яно выбіваецца за краі рамкі і аплятае яе. Кампазіцыйны цэнтр ствараюць дзве фантастычныя птушкі з пераплеценымі шыямі, крыламі, хвастамі.

На высокім мастацкім узроўні выкананы мініяцюры, застаўкі і ініцыялы «Смаленскага псалтыра», створанага ў 1395 г. «рукою грешного инока Луки Смолянина». Псалтыр аздоблены трыма архітэктурнымі франтыспісамі, шматлікімі застаўкамі і ініцыяламі, надзвычай вынаходлівымі.

Вельмі цікавыя архітэктурныя франтыспісы. Уся прастора ўмоўнага адлюстравання храма запоўнена выявамі птушак з пераплеценымі шыямі і хвастамі ў складанай сіметрычнай кампазіцыі вакол цэнтральнага поля з выявай таго ці іншага святога. Варыянты іх перапляцення самыя разнастайныя: то шыямі, то хвастамі, то тым і другім разам, то іх хвасты зрастаюцца і ўтвараюць адну фігуру; яны паказаны то вертыкальна, то гарызантальна, то ўніз галовамі.

Цудоўна вытанчаная застаўка на аркушы 3. У яе цэнтры — рамка з выявамі фантастычных птушак і тонкім пляценнем, якое ўтварае пасярэдзіне ідэаграму Дрэва жыцця. Па баках сіметрычна размешчаны выявы паўлінаў, арлоў, пантэраў, чалавечых галоў і раслінных завіткоў. Майстар «Смаленскага псалтыра» валодаў велізарным фондам арнаментальных кампазіцый і лёгка і ўпэўнена ім карыстаўся. Яго творы яскрава майстэрскія і густоўныя.

Як бачым, матывы ўсходняга паходжання былі не такой ужо рэдкай з'явай у мастацтве Беларусі X–XIV стст., прычым яны сустракаюцца ў розных відах мастацтва: манументальным жывапісе, дробнай пластыцы, дэкаратыўна-прыкладным мастацтве. Самыя распаўсюджаныя з іх — кампазіцыі з птушак па баках Дрэва жыцця, выявы фантастычных істот, ільвоў, барсаў, сцэны раздзіранняў, звярынага гону. Гэтыя матывы вельмі старажытныя, некаторыя даследчыкі выводзяць іх нават з камнярэзнага рамяства архаічнай Месапатаміі IV ст. да н. э.[22]. Потым яны былі перапрацаваны ў мастацтве раннесярэднявечнага Ірана, а таксама Візантыі і адтуль праз прадметы імпарту трапілі да ўсходніх славян. Магчыма, з некаторымі матывамі ўсходнія славяне былі знаёмыя яшчэ з часоў кантактаў са скіфамі.

Найбольш актыўнае асэнсаванне і пераасэнсаванне ўсходніх матываў у мастацтве Беларусі X–XIV стст. было дасягнута ў творах тэраталагічнага стылю, які развіваўся ў дробнай пластыцы, ювелірных вырабах, мастацкім аздабленні рукапісаў.

Такім чынам, у сувязях культуры старажытнай Беларусі з культурай Усходу можна вылучыць тры ўзроўні:

выкарыстанне прадметаў візантыйскага і ўсходняга імпарту;

асваенне і перапрацоўка матываў выяўленчага мастацтва і некаторых элементаў свецкай культуры Усходу;

успрыманне прынцыпаў і сродкаў выразнасці ўсходняга мастацтва.

---

[1] Лелеков Л.А. Искусство Древней Руси в его связях с Востоком (к постановке вопроса) // Древнерусское искусство. Зарубежные связи. М., 1975. С. 56, 58.
[2] Там сама. С. 57.
[3] Гуревич Ф.Д. Византийский импорт в городах Западной Руси в XII–XIII вв. // Византийский временник. М., 1986. Т. 47. С. 70.
[4] Полубояринова М. Д. Стеклянная посуда древнего Турова // Советская археология. 1963. № 4. С. 235; Алексеев Л.В. Древний Мстиславль в свете археологии // Гістарычна-археалагічны зборнік. 1995. № 6. С. 137; Алексеев Л.В. Смоленская земля в IX–XIII вв. М., 1980. С. 89; Пех Г.И. Раскопки Древнего Слонима // Древности Белоруссии. Мн., 1966. С. 279.
[5] Гуревич Ф.Д., Джанполадян Р.М., Малевская М.В. Восточное стекло в Древней Руси. Л., 1968. С. 12; Алексеев Л.В. Древний Мстиславль в свете археологии // Гістарычна-археалагічны зборнік. 1995. № 6. С. 137, 142.
[6] Полубояринова М.Д. Стеклянная посуда древнего Турова // Советская археология. 1963. № 4. С. 235, 238.
[7] Макарова Т.И. Поливная посуда. Из истории керамического импорта и производства Древней Руси. М., 1967. САИ. С. 14.
[8] Гуревич Ф.Д. Древние города белорусского Понеманья. Мн., 1982. С. 23.
[9] Алексеев Л.В. Смоленская земля в IX–XIII вв. М., 1980. С. 88; Штыхов Г.В. Раскопки в Лукомле в 1968–1969 гг. // Древности Белоруссии. Мн., 1969. С. 321, 339.
[10] Фехнер М.В. Шелковые ткани в средневековой Восточной Европе // Советская археология. 1982. № 2. С. 57.
[11] Сергеева З.М. О распространении шелковых тканей в памятниках X–XIII вв. в Беларуси // Гістарычна-археалагічны зборнік. 1996. № 8. С. 194–197; Воронин Н.Н. Древнее Гродно. МИА. 1954. С. 66, 180–181.
[12] Алексеев Л.В. Смоленская земля в IX–XIII вв. М., 1980. С. 86.
[13] Даркевич В.П. Художественный металл Востока. М., 1976. С. 52.
[14] Рыбаков Б.А. Ремесло Древней Руси. М., 1948. С. 105–108, 112.
[15] Лелеков Л.А. Искусство Древней Руси в его связях с Востоком... С. 73; Лазарев В.Н. Византийское и древнерусское искусство. М., 1978. С. 244.
[16] Воронин Н.Н. Смоленская живопись XII–XIII вв. М., 1977. С. 39, 41, 110, 149.
[17] Штыхов Г.В. Города Полоцкой земли. Мн., 1978. С. 135.
[18] Линдер И. М. Шахматы на Руси. М., 1975. С. 56.
[19] Гісторыя беларускага мастацтва. Мн., 1987. Т. 1. С. 99.
[20] Рыбаков Б.А. Ремесло Древней Руси. М., 1948. С. 108.
[21] Гісторыя беларускага мастацтва. Мн., 1987. Т. 1. С. 97.
[22] Лелеков Л.А. Искусство Древней Руси и Восток. М., 1978. С. 50.

Колты. Серабро, залачэнне, перагародчатая эмаль. Сярэдзіна — 2-ая палова XII ст. Знойдзены каля вёскі Вішчын Гомельскай вобласці. Мінск, музей БДУ.

«Смаленскі псалтыр». Старонка рукапісу. 1395. Масква, Дзяржаўны гістарычны музей.

Ініцыял з «Аршанскага евангелля». XIII ст. Кіеў, Цэнтральная бібліятэка АН Украіны.

Тытульны ліст «Мсціжскага евангелля». XIV ст. Вільнюс, Цэнтральная бібліятэка АН Літвы.

Полацкая цацка XVII–XVIII стагоддзяў

Аляксандр САЛАЎЁЎ

Першыя гліняныя цацкі ў Полацку з'явіліся яшчэ ў XII–XIII стст., яны былі тэракотавыя, паліваныя, упрыгожаныя сціплым узорам ў выглядзе штрышкоў і дужачак[1]. І калі ў XIV–XVI стст. яны сустракаюцца даволі рэдка, то з XVII ст. шырыцца іх асартымент, майстры вырабляюць качачак, конікаў, козлікаў, баранчыкаў, фігуркі людзей; цацкі становяцца надзейнай прыкметай для вызначэння культурных напластаванняў XVII–XVIII стст.[2]

Аздабляліся цацкі пераважна ангобным роспісам у выглядзе кропак, палосак, такія цацкі вядомы з XVI ст.[3], сустракаюцца таксама паліваныя і нават паліхромныя. Каб распісаць выраб ангобам (белай глінкай), яго разбаўлялі вадой да шчыльнасці смятанкі і змяшчалі ў ражок, у вастрыі якога рабілі канал, а сярэдзіну пакідалі полай. Ражок выраблялі ганчары або касцярэзы[4] так, што атрымліваўся своеасаблівы аловак, якім малявалі каляровай ці белай глінкай па яшчэ не абпаленай гліне. Сырая ангобная маса паволі выціскалася на паверхню — гэта дазваляла дакладна накласці кропкі і лініі. Аснову шкляной палівы складалі волава ці свінец. Іх неабходна было дробна настругаць, расплавіць і пераварыць у парашок яшчэ гарачымі, каб пасля прасеяць праз сіта і дадаць у ангоб. Залежна ад складніка атрымліваўся неабходны колер, далей парашок замешвалі на вадзе. Колер надавалі вокіслы металаў: жоўты — жалеза, сіні і зялёны — медзь, карычневы — марганец[5].

Якімань — старажытны полацкі пасад, які, мяркуючы па археалагічных знаходках, ужо ў XIV–XVI стст. быў буйным ганчарным цэнтрам. Паводле звестак Міхаіла Георгіевіча Лісава — старажыла з Якімані — мясцовыя майстры Зелянкевічы пры вырабе палівы плавілі волава ў вялікіх чыгунах і змешвалі яго з глінай. Так атрымліваўся патрэбны састаў, якім абмазвалі ганчарны выраб перад абпалам. Падобнай палівай Пётр Зелянкевіч аздобіў збаны для сваёй дачкі Веры. Па яе словах, бацька «круціў гаршкі» ў гады Другой сусветнай вайны, пасля чаго наносіў празрыстую чырвона-карычневую паліву.

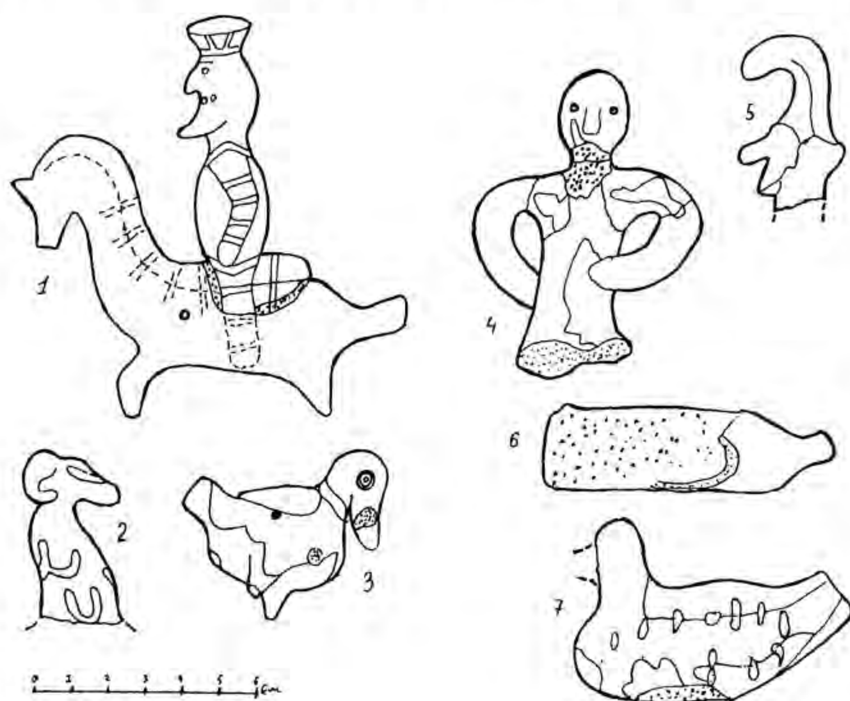
Аўтарам прапануецца апісанне калекцыі полацкіх цацак на падставе матэрыялаў асабістай калекцыі. Калекцыя збіралася на працягу многіх гадоў на берагах Дзвіны, у гістарычнай частцы старажытнага Полацка і за гэты час стала добра вядомай археолагам і аматарам даўніны. Усяго сабрана 27 фрагментаў цацак і цэлых вырабаў: конікаў, птушак, чалавечкаў, козлікаў, баранчыкаў, дудачак. Сярод іх ёсць распісныя, паліваныя і камбінаваныя: з роспісам і палівай. Многія захаваліся часткова, у некаторых адбіты галоўкі, таму іх цяжка рэканструяваць. Дзеля спрашчэння апісання ўсе цацкі можна падзяліць па трох галоўных крытэрыях: выява цацкі (тып), канструкцыйныя асаблівасці (варыянт) і дэкор (від).

Першы тып — усе вядомыя выявы людзей і вершнікаў. У беларускім сярэднявечным мастацтве скульптурныя выявы людзей па-сапраўднаму пачалі цікавіцца ў эпоху Адраджэння; менавіта тады ў Вялікім Княстве Літоўскім з'явіліся партрэтная кафля і рэалістычныя выявы людзей. Майстры надавалі перавагу вершнікам, у першую чаргу вобразу Ярылы, святога Георгія Пераможцы, які ўвесну «адчыняў» зямлю, быў воінам і абронцам людзей[6]. З полацкіх матэрыялаў вылучаюцца некалькі варыянтаў цацак з выявамі чалавека.

Варыянт 1 — стылізаваная фігурка чалавека, які трымае рукі на таліі, мае вялікую галаву, яго вочы і рот пазначаны кропкамі, твар плоскі, рукі і ногі перададзены схематычна. Адна цацка памерам 8,5x6,5x22,5 см пакрыта жоўтай палівай са светла-карычневымі плямамі. У цэлым выраб няўстойлівы і недасканала зляплены: ногі толькі пазначаны невялічкім паглыбленнем, рукі паўкруглыя. Другая цацка пакрыта празрыстай чырвонай палівай, чарапок — чырвоны. У XVII–XVIII стст. шкляная паліва на ганчарных вырабах стала больш распаўсюджанай, асабліва ў буйных гандлёвых цэнтрах Падзвіння. Напрыклад, лялечныя выявы цацкі знойдзены ў Віцебску ў пластах XVII ст., яны падобныя на полацкія і пакрытыя зялёнай палівай[7].

Варыянт 2 — вершнікі. Сярод цацак конікі — самыя частыя знаходкі ў Полацку, самі ж вершнікі зроблены рэалістычна і прапарцыйна. Адзін з іх мае крыху выцягнутую галаву і рэалістычныя рысы твару — вострую бараду, арліны нос. Адзенне часам падкрэслена ангобным роспісам, рукі па баках, з вострымі локцямі. Галаўны ўбор — капялюш — падобны на карону з плоскім верхам і вертыкальна намаляванымі стужкамі, на руках і нагах яны папярочныя, на целе — дыяганальныя. Ад коніка захавалася частка грывы, на якую быў насаджаны вершнік. Другая цацка з цёмна-карычневай палівай, без ангобу. Падобныя фігуркі, распісаныя ангобам, шырока вядомы ў Полацку[8]. Аўтарам знойдзены цацкі з падпаліўным ангобным роспісам і паліваныя па чарапку. Першыя захаваліся лепш, яны пакрыты цёмнай празрыстай карычневай палівай па ангабаваным малюнку.

Цацкі — птушкі, чалавечкі, дудачкі, жывёлінкі.



Знойдзена рэалістычная выява камедыянта з вялікім капялюшам-каўпаком, сплюшчаным з бакоў і загнутым наперад; у камедыянта непамерна вялікі нос і востра акрэсленыя рысы твару — нібыта маска. Галоўка пакрыта тоўстым слоем глухой карычневай палівы чыстага чырвонага абпалу.

Гэтая група вырабаў належыць да XVII ст., бо менавіта ў гэты час роспіс ангобам становіцца адметнай рысай полацкага ганчарства. Гэты спосаб аздаблення вырабаў — адна з прыкмет культурных напластаванняў XVII ст. у гарадах Беларускага Падзвіння[9]. Выкарыстанне глухой карычневай палівы на вырабах полацкіх кафляроў характэрнае апошняй чвэрці XVII ст.[10].

Другі тып — выявы конікаў. Конік — сімвал дабра, справядлівасці і сонейка[11]. Звычайна выраблялі іх на трох апірышчах: пярэдняе было плоскае і шырокае, крыху загнутае, а два заднія — маленькія і вузкія. Па баках цацак — дзве гукавыя адтуліны, шыйка крута выгнутая ўперад або «лебядзіная», адагнутая крыху назад, галава коніка плоская. Вядомы распісныя і паліваныя цацкі з паліхроміяй, зялёнай і карычневай палівай, а таксама паліваныя з роспісам ангобам.

Варыянт 1 — простыя конікі-свістулькі з крута выгнутай наперад шыйкай. Роспіс — звычайна прадольныя ангобныя палоскі. Адна знаходка цацкі не зусім звычайная — гэта конік-прывеска з Верхняга замка. Такія прывескі вядомы з глыбокай старажытнасці, калі іх выраблялі з косці або металу[12]. Грыву і спінку цацкі-коніка некалі злучала гліняная ручка на скураным раменьчыку з дзвюма адтулінамі. Наступная цацка тэракотавая, чырвона-карычневага абпалу, памерамі 3,5x7x12 см. Роспіс — папярочныя стужкі белым ангобам, на галаве і шыйцы ёсць пляма празрыстай жоўтай палівы, якая на месцы ангобнага роспісу адслаілася. Свісток адбіты, таму цацка была выкінута. Наяўнасць плямы палівы сведчыць пра сумесны абпал тэракотавых і паліваных вырабаў.

Цацка-конік вядомая з Запалоцця, на ёй — плямы празрыстай, цёмна-карычневай палівы, у керамічным цесце маюцца дамешкі пяску.

Варыянт 2 — конікі з «лебядзінай» шыяй, крыху адагнутай назад, якая нагадвае лічбу 2, грудзі моцна выпіраюць. Вядома адна распісная цацка. Памер фрагмента — 3(дыяметр)x6 см. Абпал — чырвоны, з падоўжным стужкавым роспісам.

Трэці тып — рагатыя жывёлы: баранчыкі, козлікі і алені. Некаторыя з іх маюць як бы адросткі на спінах — магчыма, апірышчы для рагоў. Яны таксама падзяляюцца на цацкі з простай і «лебядзінай» (адцягнутай назад) шыйкай.

Варыянт 1 — цацкі-свістулькі са звычайнай прамой шыйкай, на трох апірышчах і дзвюма гукавымі адтулінамі. Вядомы распісаныя ангобам цацкі. Адна з іх, памерам 3,5(дыяметр)x9 см, распісаная дыяганальнымі рыскамі і кропкамі, мае дзве гукавыя адтуліны. Шыйка даволі тоўстая і да галоўкі не звужаецца. Наступная цацка захавалася горш. Форма яе звычайная, але здзіўляе вельмі тоўстая шыйка параўнальна з целам. Не менш цікавая галоўка баранчыка з Вялікага Пасада, распісаная ангобам у выглядзе «галачак». Пыса баранчыка круглая, рогі выгнуты наперад, шыя патончаная.

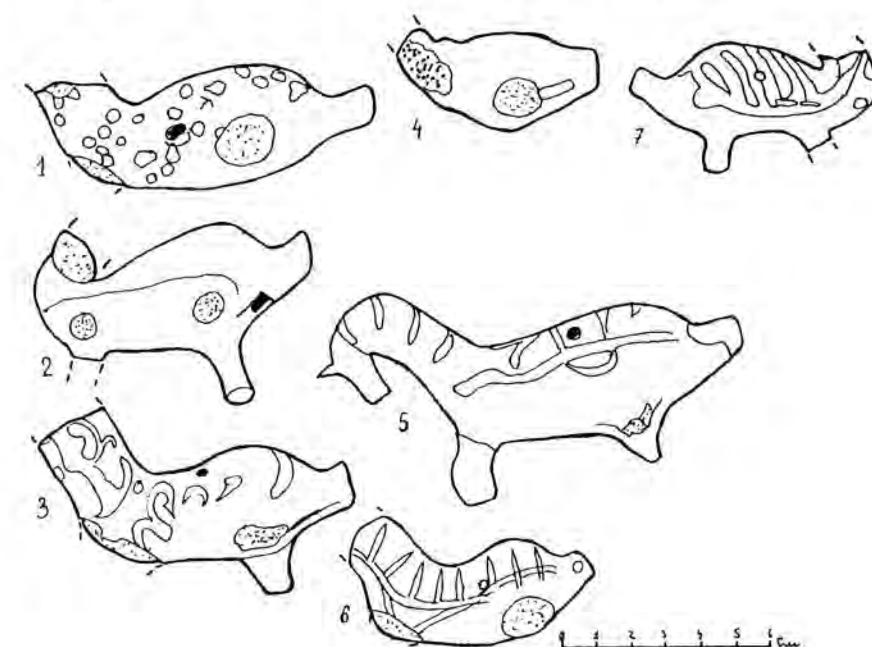
Варыянт 2 — цацкі з «лебядзінай» шыяй. Вядомы не толькі паліваныя, але і распісаныя ангобам скульптурныя выявы козлікаў і баранчыкаў. У распісной цацкі, памерам 3,5x7,5 см, адбітая галоўка, другая, памерам 3x7,8 см, з чатырма маленькімі ножкамі, пакрытая зялёнай глухой палівай. Вылучаецца галоўка козліка з празрыстай зялёнай палівай. Датаваць яе можна XVII ст., бо ў XVIII ст. шырока ўжывалася глухая паліва і ангобны роспіс выкарыстоўваўся выключна рэдка.

Зусім незвычайна выглядаюць цацкі з адросткамі на спіны. Магчыма, гэта — апірышча для вялікіх рагоў лася або аленя, адросткі падобныя паміж сабой і сустракаюцца на цацках абодвух відаў.

Варыянт 3 — цацкі маюць звычайную шыйку і адростак. Адна з іх выраблена з чырвонай гліны і пакрыта карычневай празрыстай палівай, на ёй — шмат сколаў і пацёртасцей — сведчанне доўгатэрміновага выкарыстання. Адростак складаецца з дзвюх частак: «язычка», што замацаваны папярок спінкі, і перамычкі, што злучае яго з шыйкай і мае седлавінку са сколамі рагоў. Наступная цацка захавалася горш — верх яе абламаны і пра адростак цяжка што-небудзь сказаць, яна таксама доўга была ва ўжытку. Абпал яе чырвоны, ужыта бясколерная празрыстая паліва. Датаваць іх можна шырока ў межах XVIII ст., апрацоўка іх грубая, паліва пакрывае толькі верх, з чаго вынікае, што рабілі яе не для рынку, а на заказ.

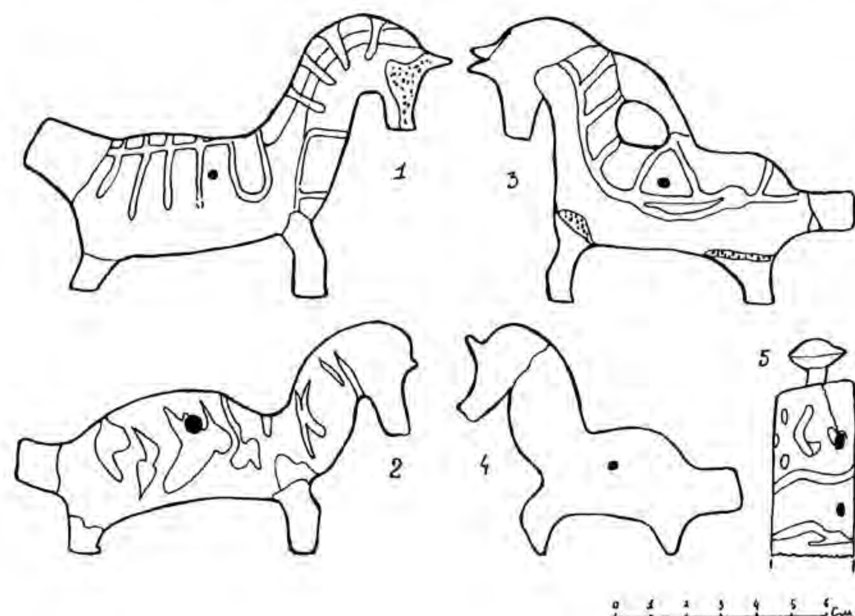
Варыянт 4 — цацкі з «лебядзінай» шыйкай. Галоўка і частка шыйкі аленя (лася) таксама абламаныя, адростак з трох частак захаваўся добра, але ён

Цацкі — жывёлінкі.

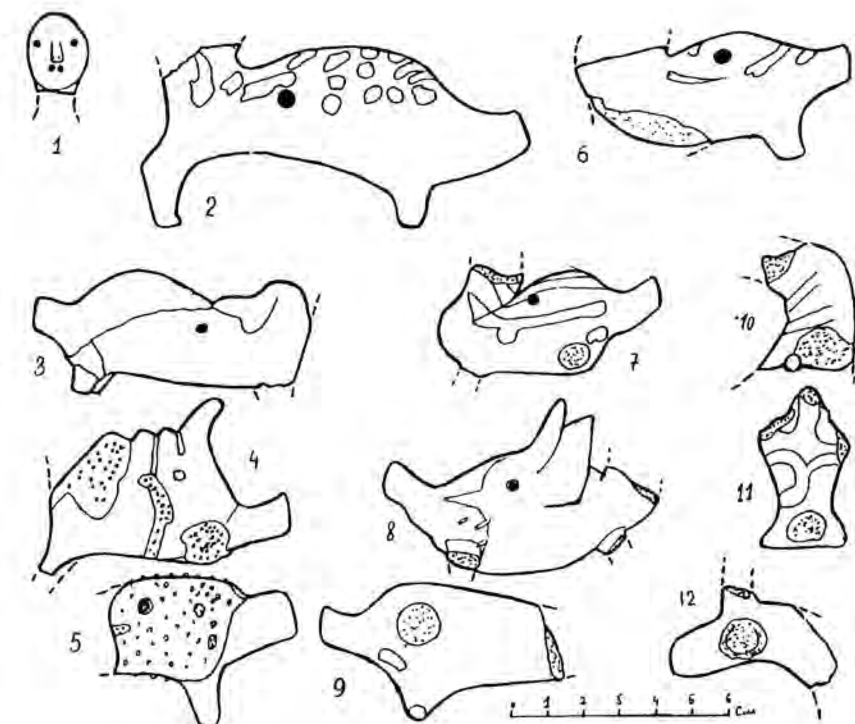


не змыкаўся з шыйкай, глухая зялёная паліва шчыльна пакрывала выраб.

Чацвёрты тып — птушкі. Вядомы толькі паліхромныя ў выглядзе качачак. Адна з іх размалявана ангобам. Паліва — карычневая зверху і знізу, пасярэдзіне, па баках і на галоўцы — зялёная. Датуецца XVII ст. Акрамя традыцыйнага ангобнага роспісу, яна пакрыта празрыстымі палівамі. Наступная фігурка — качачка, хутчэй за ўсё не мясцовай вытворчасці, выраблена з белай гліны. Падобныя качачкі знойдзены ў Віцебску ў пластах XVIII ст.[13]. У гэтай пашкоджаны носік, па баках фігуркі — дзве адтуліны, на спінцы — тонкія рэльефныя крылы, галоўка выцягнута ўверх, а вока — кружочак з кропкай пасярэдзіне. Памеры 2,7х5,7х6,7 см, паліва карычневая, на шыі бясколерная, а на галоўцы — зялёная.



Цацкі — конікі і дудачкі.



Цацкі — чалавечкі і жывёлінкі.

Пяты тып — дудкі. Вядомыя з роспісам ангобам і з карычневай палівай. Сценкі дудачак тоўстыя, абпал чырвоны, роспіс у выглядзе спіралевідных ангобных стужак і кропак. Памер фрагмента 3х4,5 см, канал — (дыяметр) 0,4 см, адметнай з'явай быў вялікі цвік сячэннем 0,4х0,4 см, які праходзіў скрозь адну з дудачак.

Акрамя згаданых знаходак, ёсць шмат невялікіх фрагментаў, якія складана вызначыць. Адзін з іх — ганчарны брак з засмечанай пры абпале сіне-чорнай палівай, абпал яе двухслойны — вонкавая паверхня з сіняватым адценнем; усе яны знойдзены ў Забалоцці, што сведчыць пра мясцовую вытворчасць паліваных цацак. Вядомы таксама абломак без роспісу і палівы дыяметрам 2,8 см. Гэта таксама — задняя частка свістулькі, па якой немагчыма вызначыць выяву. Можна было б аднесці да асобнага тыпу два варыянты 1 і коніка з трыма гукавымі адтулінамі з чырвонай гліны памерам 3,5х5 см, але ён не мае ангобнага роспісу і вельмі недасканала апрацаваны звонку. Цікавая маленькая ножка чырвонага абпалу з ангобным роспісам памерам 2х3,5 см. Яна мае калена, аздобленае трыма рыфлёнымі стужкамі, прымацаванае не знізу, а збоку цацкі.

Такім чынам, у Полацку ў XVII–XVIII стст. была наладжана вытворчасць разнастайных паводле формы і аздаблення цацак. Асноўная маса іх — распісныя, але ёсць і паліваныя, якіх выраблялася няшмат, магчыма, на заказ. Гэта быў дадатковы промысел ганчароў, што выраблялі посуд, цацкі абпальвалі разам з паліванымі вырабамі, як паказваюць плямы палівы. Майстры клалі іх звычайна ў верхняй частцы камеры для абпалу посуду, але перапад тэмператур прыводзіў да браку. Таму пры іх абпале перавагу аддавалі звычайнай печы, дзе зручна было кантраляваць гэты працэс. Выраблялі іх няшмат, таму печ была добрай альтэрнатывай горну і якасць абпалу была не горшая, чым у ім[14].

«Цацачная» прадукцыя не ўтварыла асобнай галіны керамічнай вытворчасці, але была важкім выхаваўчым і эстэтычным кампанентам народнага промыслу.

[1] Штыхов Г.В. Древний Полоцк IX–XIII вв. Мн., 1975. С. 97, рис. 18.
[2] Тарасаў С.В. Полацк IX–XVII стст.: Гісторыя і тапаграфія. Мн., 1998. С. 35.
[3] Левко О.Н. Средневековое гончарство северо-восточной Белоруссии. Мн., 1992. С. 16, 57.
[4] Деньшин А. Вятская глиняная игрушка. Вятка, 1926. С. 19.
[5] Ржавуцкі М. Гліняныя свістулькі // Мастацтва Беларусі. 1989. № 3.
[6] Паведаміў Лісаў Міхаіл Георгіевіч, 1914 г. нараджэння, карэнны жыхар Якімані.
[7] Ржавуцкі М. Беларуская гліняная цацка. Мн., 1991. С. 17.
[8] Здановіч Н.І., Трусаў А.А. Беларуская паліваная кераміка XI–XVIII стст. Мн., 1993. С. 49, 145, мал. 80.
[9] Левко О.Н. Средневековое гончарство северо-восточной Белоруссии... С. 57; Тарасаў С.В. Полацк IX–XVII стст.: Гісторыя і тапаграфія... С. 35.
[10] Здановіч Н.І., Трусаў А.А. Беларуская паліваная кераміка XI–XVIII стст... С. 54.
[11] Ржавуцкі М. Беларуская гліняная цацка. Мн., 1991. С. 32.
[12] Там сама. С. 11–12.
[13] Там сама. С. 21.
[14] Левко О.Н. Средневековое гончарство северо-восточной Белоруссии... С. 14.

Хроніка мастацкага жыцця

З'езды

✔ У канцы лютага — пачатку сакавіка прайшоў XIII з'езд Беларускага саюза кампазітараў. Ігар Лучанок шосты раз запар абраны на пасаду старшыні Саюза.

Лаўрэаты

✔ У сярэдзіне лютага ў Дзяржаўным музеі гісторыі тэатральнай і музычнай культуры Беларусі прайшло ўшанаванне сёлетняга лаўрэата прэміі імя І.Ушакова. Ім стала галоўны мастак Гродзенскага абласнога драматычнага тэатра Тацціяна Мацэвіч.

✔ Мясцовыя ўлады Бялынічаў заснавалі прэмію імя знакамітага земляка В.К.Бялыніцкага-Бірулі. Першым лаўрэатам стала выкладчыца мясцовай школы мастацтваў мастачка Ларыса Журавовіч.

✔ Адбыліся ўрачыстасці «Рок-каранацыі'2001». Галоўнай рок-каронай узнагароджаны прадзюсер альбома «Я нарадзіўся тут» Алесь Суша. Ігар Варашкевіч і «Крама» перамаглі ў намінацыі «Альбом года» («Хавайся ў бульбу»). «Песняй года» прызнана «Мая краіна — Беларусь» у выкананні гурта «Без білета». «Адкрыццём года» стаў гурт «Імпэт». «Рок-князёўнай» названа салістка «Імпэту» Дана. Кліп «На турэцкіх палях» гурта «Палац» — пераможца ў намінацыі «Кліп года». За інтэрнэтаўскі сайт адзначаны гурт «Любоў і спорт». «Музыкантам года» стаў Дзмітрый Вайцюшкевіч, які напісаў музыку да альбома «Цацачная крама» на вершы Леаніда Дранько-Майсюка (намінацыя «Тэксты года»). У намінацыі «Традыцыі і сучаснасць» пераможцам ужо згаданы Д.Вайцюшкевіч.

Юбілеі

✔ У лютым споўнілася 70 гадоў з дня выхаду першага нумара газеты творчай інтэлігенцыі Беларусі «Літаратура і мастацтва».

✔ 15 сакавіка на сцэне Нацыянальнага тэатра балета Беларусі ў 350-ы раз паказаны балет «Кармэн-сюіта», першы паказ якога адбыўся амаль трыццаць гадоў таму.

Фестывалі

✔ З 5 па 13 красавіка ў Санкт-Пецярбургу прайшоў IV Міжнародны фестываль рускіх тэатраў краін СНД і Балтыі. Беларусь на ім прадстаўляў Гродзенскі абласны тэатр лялек са спектаклем «Трагедыя пра Макбета» ў пастаноўцы А.Жугжды.

Конкурсы

✔ Японская газета «Ёміуры» штогод праводзіць міжнародны конкурс карыкатур. Сёлета Гран-пры атрымаў наладчык Мінскага завода «Калібр» Юрый Тыліндус, які для ўручэння ўзнагароды запрошаны ў Токіо.

✔ Да 2 мая ў пасольстве Францыі ў Беларусі будуць прымацца дзіцячыя малюнкі пад умоўнай назвай «З любоўю да Францыі». Гэта тэма конкурсу, прысвечанага 200-годдзю з дня нараджэння Віктора Гюго. Арганізатары — пасольства Францыі ў Беларусі і Беларускі саюз мастакоў.

Падарункі

✔ Віцебскі музей Марка Шагала атрымаў у сваю калекцыю чарговы падарунак — каля тысячы кніг і альбомаў па сучаснаму выяўленчаму мастацтву. Іх перадаў аматар шагалаўскай творчасці доктар медыцыны Генрых Мандэль з нямецкага горада Ірэль. Раней ён падараваў Віцебску літаграфіі твораў знакамітага мастака. Адкрыццё музейнай бібліятэкі плануецца ў дні святкавання 115-ых угодкаў з дня нараджэння М.Шагала.

✔ У Мінску на вуліцы Рэвалюцыйнай, побач са Скарынаўскім цэнтрам, адкрылася новая мастацкая галерэя «Зямля людзей». Яе ўладальнік — грамадзянін Францыі Іў Прудон. Экспазіцыйная плошча галерэі невялікая і разлічана на экспазіцыі камернага характару.

Выстаўкі

✔ У трэцяй дэкадзе лютага ў галерэі «Прырода і творчасць» Рэспубліканскага экалагічнага цэнтра школьнікаў, што на вуліцы Макаёнка ў Мінску, адкрылася выстаўка «Экаарт'2002», на якой прадстаўлены жывапісныя творы членаў творчага аб'яднання мастакоў «Пагоня».

✔ З нагоды 65-годдзя з дня нараджэння мастака-жывапісца з Хойнікаў Мікалая Асаўляка ў выставачнай зале Гомельскай абласной арганізацыі Саюза мастакоў прайшла персанальная выстаўка яго работ.

✔ У новай мастацкай галерэі «Зямля людзей» (Мінск) прайшла першая выстаўка. Мастак Уладзімір Савіч прэзентаваў графічны цыкл «Род», прысвечаны сваім блізкім і землякам.

✔ Да Дня святога Валянціна ў Гродзенскім салоне-галерэі «Раскоша» была разгорнута выстаўка мастацкага фота загадчыка аддзялення выяўленчага мастацтва мясцовага універсітэта Антона Ляшчынскага. Экспанаваліся работы з серыі «Ню».

Наталля Паўленка.

✔ За апошнія шэсць месяцаў самадзейныя мастакі Брэста размалявалі 246 дамоў, рамонт якіх абышоўся больш чым у 50 мільёнаў рублёў. Гарадскія ўлады вырашылі накіраваць энергію моладзі ў мірнае рэчышча. 24 лютага адбыўся турнір графіці «Заходні рэгіён», у час якога былі ўпрыгожаны найбольш непрыглядныя мясціны горада. Лепшыя творы былі адзначаны прызамі.

✔ З нагоды 130-годдзя з дня нараджэння народнага мастака Беларусі, народнага мастака Расіі В.К.Бялыніцкага-Бірулі ў пачатку сакавіка ў Нацыянальным мастацкім музеі Беларусі адкрылася экспазіцыя твораў мастака пад назвою «Натхненне эцюда». «Хуткая рэчка», «Зімовы сон», «Пачатак вясны», «Беларусь» — назвы некаторых паказаных работ. Адзначым, што ў фондах музея захоўваецца больш за 400 твораў мастака.

✔ 12 сакавіка ў Нацыянальным музеі гісторыі і культуры Беларусі адкрылася выстаўка «Лісты часу. Жывапіс, графіка, пластыка», прысвечаная 130-годдзю з дня нараджэння майстра беларускага пейзажнага жывапісу В.К.Бялыніцкага-Бірулі. Побач з творамі майстра экспанаваліся работы яго земляковаў — Віктара Альшэўскага, Уладзіміра Панцялеева і Ларысы Журавовіч.

✔ У мінскай бібліятэцы імя А.Пушкіна прайшла выстаўка работ выкладчыка дзіцячай мастацкай школы № 1 Лідзіі Ліхадзей і яе вучаніцы і дачкі Юліі Зеляной.

✔ «Акварэлі аднаго лета». Так назваў экспазіцыю сваіх акварэляў у адной з галерэй Гродна дацэнт кафедры выяўленчага мастацтва Гродзенскага дзяржаўнага універсітэта Аляксей Багустаў. Настраёвыя пейзажы і нацюрморты выканаы падчас леташняга пленэру.

Наталля Паўленка.

✔ Дзесяць апошніх дзён сакавіка ў Рэспубліканскай мастацкай галерэі экспанавалася выстаўка работ творчага аб'яднання «Пагоня» Беларускага саюза мастакоў. Яна мела назву «Адраджэнне-2002».

✔ У Музеі сучаснай беларускай скульптуры імя А.Бембеля трыццаць майстроў паказваюць больш за сто твораў у бронзе, камені, гіпсе, дрэве на «Вялікім веснавым салоне скульптуры». Па словах арганізатараў выстаўкі, паказаныя творы могуць упрыгожыць экстэр'ер і інтэр'ер будынка, офіса, кватэры.

✔ У мінскім Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва ў экспазіцыі «Знікаючая прастора» паказаны 25 твораў з новых серый «Лісты», «Лісты да сябе», «Дзённікі» мастака Сяргея Ждановіча, які з'яўляецца прадстаўніком інтэлектуальнага напрамку новай генерацыі.

✔ Мастак, скульптар і паэт з Ліды Рычард Груша ў студзені ў выставачнай зале Гродзенскай абласной арганізацыі Беларускага саюза мастакоў пазнаёміў са сваімі лепшымі работамі, для якіх характэрна імпрэсіяніснцкая манера выканання.

Наталля Паўленка.

✔ Сталічная галерэя «Мастацтва» прапанавала знаёмства з творамі мастака Канстанціна Качана ў экспазіцыі «Зямля мая — зямля маіх продкаў». Гэта 17 твораў, напісаных сёлета і ў мінулым годзе. У пейзажах і нацюрмортах — някідкая прыгажосць беларускай прыроды, населеных пунктаў, помнікаў архітэктуры.

✔ У галерэі візуальных мастацтваў «NOVA», што месціцца ў мінскай бібліятэцы імя Янкі Купалы, да 15 сакавіка працавала выстаўка малавядомай беларускай фатаграфіі пачатку мінулага стагоддзя «Сляды вечнасці». Было паказана больш за 50 здымкаў з фондаў Нацыянальнага музея гісторыі і культуры Беларусі, Нацыянальнай бібліятэкі Беларусі і прыватнага збору Дзяніса Раманюка.

✔ У Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва (Мінск) была разгорнута экспазіцыя работ «Дубль-2» сямі маладых мастакоў-графікаў, леташніх выпускнікоў Беларускай акадэміі мастацтваў. Анастасія Дунец, Таццяна Кавалёва, Алена Каламіец, Раман Сустаў, Сяргей Фокін, Алена Шычко і Тамара Шэлест паказалі тое, што не ўвайшло ў дыпломныя працы, што напісана пасля атрымання дыплома.

✔ У выставачнай зале абласной арганізацыі Саюза мастакоў (Гродна) працавала выстаўка жывапісу і вітражу, якую мясцовы мастак А.Лук'янаў рыхтаваў да свайго 50-годдзя і не ўбачыў яе. У экспазіцыі была і апошняя, незавершаная работа мастака.

Наталля Паўленка.

✔ Споўнілася 100 гадоў з дня нараджэння беларускай мастачкі Ядвігі Раздзялоўскай. Яе творам уласцівы гарманічны каларыт, дасканаласць мастацкага вобраза, лірычнасць. Гэта пацвердзіла і выстаўка ў Маладзечанскім музычным вучылішчы імя М.К.Агінскага, дзе экспанаваліся творы мастачкі, якія захоўваюцца ў горадзе. Менавіта тут разам з мясцовым жывапісцам Кастусём Харашэвічам у свой час яна заснавала студыю выяўленчага мастацтва.

✔ У Нацыянальным Полацкім гісторыка-культурным музеі-запаведніку прайшла «Выстаўка плаката з калекцыі Г.Галубовіча», у якую ўвайшлі сорак пяць работ 40-ых — 70-ых гадоў мінулага стагоддзя. Паказаны работы С.Раманава, М.Гуціева, І.Радунскага і інш., што дало магчымасць наведвальнікам у некаторай ступені ўявіць эвалюцыю мастацтва беларускага плаката.

Наталля Каржыцкая.

✔ Да 15 красавіка ў «М-Галерэі» Гётэ-Інстытута працавала выстаўка работ мастака Юрыя Алісевіча пад назваю «Каляровыя згадкі». Мастак належыць да той плыні беларускай кніжнай графікі, якая грунтоўна заявіла пра сябе ў 90-ыя гады мінулага стагоддзя. Паказаныя работы пазначаны вобразным псіхалагізмам, далікатнасцю і згарманізаванасцю колеравых спалучэнняў, казачнасцю і метафарычнасцю пластычнай мовы.

✔ Рэспубліканская выстаўка «Акварэльная сябрына-2002» адкрылася 14 лютага ў Віцебску. Выстаўка, арганізаваная суполкай мастакоў «Віцебская акварэль», абласной арганізацыяй Беларускага саюза мастакоў і Віцебскім абласным мастацкім музеем, праходзіла адразу ў дзвюх залах горада — у Віцебскім абласным мастацкім музеі і выставачнай зале БСМ. Прадстаўленыя ў экспазіцыях работы мастакоў з Мінска, Магілёва, Брэста, Віцебска, Ліды, Маладзечна, Полацка, Наваполацка, Смаленска, Пскова ўражвалі разнастайнасцю жанраў і аўтарскіх тэхнік. Як адзначыў на адкрыцці старэйшы беларускі акварэліст Іван Сталяроў, «у Беларусі акварэль цяпер на пад'ёме і не саступае алейнаму жывапісу. Акварэль — лёгкая, аператыўная і адпавядае духу часу».

Марыя Грамыка.

✔ У Магілёўскім абласным мастацкім музеі імя П.Масленікава працавала выстаўка памяці мастака-жывапісца Мікалая Федарэнкі, прымеркаваная да 80-годдзя з дня ягонага нараджэння.

Галіна Конанава.

✔ У Галерэі Тызенгаўза ў Гродне ў студзені — лютым увагу наведвальнікаў прыцягнула рэтраспектыўная экспазіцыя «Вобразы мінулага стагоддзя», у якую ўвайшлі работы мясцовых мастакоў старэйшага і сярэдняга пакаленняў XX стагоддзя, напісаныя ў 60-ыя — 80-ыя гады. Паказаны творы А.Сяльвестрава, В.Пушкова, І.Плужніка, Г.Мазурава, І.Пятраева, С.Талочкі.

Наталля Паўленка.

✔ Напярэдадні жаночага свята ў Рэспубліканскай мастацкай галерэі адкрылася экспазіцыя твораў жанчынмастачак пад назваю «Святло мацярынства», на якую свае творы прапанавалі больш за сто мастачак Беларусі. Сярод іх — Надзея Лівенцава, Валянціна Свентахоўская, Ала Замай, Наталля Рачкоўская, Ірына Данілава, Лілія Нішчык.

Прэм'еры

✔ Беларускі паэтычны тэатр аднаго акцёра «Зьніч» выпусціў монаспектакль «Прыпадаю да нябёсаў», прысвечаны творчасці паэтэсы Яўгеніі Янішчыц. Аўтар інсцэніроўкі — галоўны рэжысёр тэатра Галіна Дзягілева. У спектаклі заняты заслужаная артыстка Беларусі Ларыса Горцава і музыканты ансамбля народнай музыкі «Свята» Таццяна Карабкова (скрыпка) і Сяргей Сарокін (баян).

✔ 14 лютага Мінскі драматычны тэатр «Дзе-Я?» паказаў прэм'еру сучаснага мюзікла «Пры чым тут дзеці, або Любоўныя прыгоды з такімі-сякімі наступствамі» па матывах п'есы Н.Энекея на музыку В.Ільіна. Рэжысёр — Наталля Мархель. Кампазітар — Сяргей Хмялеўскі. Харэограф — В.Рэпіна. Мастак — Андрэй Меранкоў. У спектаклі занята амаль уся трупа тэатра.

✔ У Дзяржаўным тэатры лялек Беларусі з'явіўся «Пухмядзведзь» з падзагалоўкам «Вялікія думкі Віні пра сяброўскі дзень і ні пра што» паводле знакамітай кнігі англійскага пісьменніка Аляксандра Мілна, напісанай у 1926 г. Спектакль, у адрозненне ад шматлікіх мультфільмаў, цалкам адпавядае арыгіналу. Рэжысёр — А.Ляляўскі, мастак — А.Вахрамееў, кампазітар — У.Кандрусевіч.

(Заканчэнне на стар. 56.)

Summary

Ala Shamruk. **"What Does a Sculpture Need to Become Immortal?"** (p. 2).

Thinking about the status of the works of monumental sculpture in the urban environment and in life, the author emphasizes once again: "It is a lofty purpose of monumental sculpture to become immortal. For this, it only has to be an art born by its land and keep in tune with its time."

Liudmila Hramyka. **"The Panorama of the Theatrical Season. Tattsiana Ryhorawna Markhel."** (p. 6).

What are the highlights of the theatrical season of the Belarusian capital? The benefit performance of Tattsiana Markhel, an actress of the Republican Belarusian Drama, the guest performance of the Mahiliow Drama, V.Dunin-Martsinkievich's *"Idyll"* on the Yanka Kupala stage…

"Valiantsina Yerankova: '…I Am Looking For Harmony' " (p. 10).

The theatre critic Andrey Akhmetshyn is talking with director Valiantsina Yerankova about her new production at the Republican Young Audience Theatre *"The Love Story of the Stripy Cat and Senorita Swallow"*.

"It's Fun at the Young People's Theatre" (p. 13).

Henadz Hrynievich and Vital Katavitski are talking about the present-day life of the Belarus State Young People's Theatre.

Klara Kuzniatsova. **"They Were Dreaming of Belarus"** (p. 14).

The given publication is peculiar reminiscences about Lew Litvinaw (1899–1963), director of the Belarus State Jewish Theatre (1927–1932, 1942–1943), artistic director of the Yanka Kupala Theatre (1943–1948), who was honoured for services to the arts of Belarus.

Yuliya Banduryna. **"There Are Pictures Where I Would Love to Live..."** (p. 16).

Whatever way the artist Aliaksandr Dziamidaw should choose in the future, what he has already done will remain in the treasury of art. As an artistic individual, he has completely fulfilled himself. And thanks to this artist and his original art Belarusian painting has acquired another remarkable and brilliant facet.

Valiantsina Charniak. **"The Generosity of the Belarusian Land"** (p. 22).

A feature article about Mikhas Drynewski, artistic director and conductor of the H. Tsitovich State Academic Folk Choir, People's Artist of Belarus.

Tattsiana Mushinskaya. **"The Venue Is Not to Be Changed"** (p. 25).

Notes on the 14^{th} International Festival of Modern Choreography which again took place this year in Vitsiebsk.

Dzmitry Karol. **"Notes In the Margin of Photographic Paper"** (p. 30).

The author analyses three of the most important and interesting recent photo exhibitions which took place in Minsk at the end of the past—the beginning of this year. These are: Ihar Sawchanka's "The Temptations of Sergeyev", Uladzimir Parfianok's "Indefinite Information from the Scene of Action" and "Photo Tests" by young Belarusian photographers.

Maya Yanitskaya. **"Cold Glass Preserves the Fire of One's Soul"** (p. 36).

"I am very happy that your really indomitable fantasy in glass has been supplemented with highly spirited painting filled with the fire of the "Nieman" furnaces and of your soul." This entry was made by Ninel Schasnaya, a well known Belarusian artist, in the visitor's book of Uladzimir Murakhver's exhibition held at the Belarus National Art Museum.

"Installation and Painting by Liavon Tarasevich" (p. 40).

A short account of the exhibition of the works by the artist Liavon Tarasevich (Bialystok Area, Poland) at a Berlin gallery.

Volha Dashuk. **"Destiny Is Not to Be Chosen. One Lives and Dies Within It"** (p. 41).

At the beginning of the winter, in the Moscow Area (Russia), there was a regional INPUT (International Public Television Conference) session, which covered the C.I.S. and Baltic countries. Belarus was represented there by the directors Yury Khashchavatski, Sierhey Halavietski and Viktar Asliuk.

Krystyna Lavysh. **"The East and the Art of Belarus of the 10^{th}—14^{th} Centuries"** (p. 44).

The given publication deals with a radically new problem in modern art study — the influence of Eastern art on the art of Belarus in the 10^{th}—14^{th} centuries.

Aliaksandr Salawyow. **"The Polatsk Toy of the 17^{th}—18^{th} Centuries"** (p. 50).

The first clay toys appeared in Polatsk as far back as the 12^{th}—13^{th} centuries. They (as well as those belonging to the 14^{th}—16^{th} centuries) are quite rare among the archeological finds. But beginning from the 17^{th} century, their variety grew wider…

* * *

The issue carries the artistic life news of Belarus for the past months, pages of the artistic calendar for May.

(Заканчэнне. Пачатак на стар. 54.)

Экран

✔ У сталічным кінатэатры "Перамога" прайшоў рэтраспектыўны паказ мастацкіх стужак французскага рэжысёра Алена Карно. Арганізатары паказу – пасольства Францыі ў Беларусі і асацыяцыя "Кінаклуб". Дэманстраваліся "Чорная серыя", "Індыйскі накцюрн", "Кузен" і "Кожная раніца свету".

Выданні

✔ У лютым у Мінску адбылася прэзентацыя спецыяльнага выпуску нямецкага часопіса "Wostok", прысвечанага Беларусі. У часопісе змешчаны матэрыялы, прысвечаныя розным галінам беларускага мастацтва – тэатру, выяўленчаму мастацтву, музыцы, народнай творчасці. Над спецвыпускам працаваў калектыў беларускіх аўтараў.

✔ У выдавецтве "Мастацкая літаратура" выйшла ў свет кніга Ірыны Кірылюк "І кожны вечар у час прызначаны...", створаная паводле ўспамінаў народнай артысткі Беларусі, лаўрэата Дзяржаўнай прэміі Беларусі Зінаіды Браварскай. Выданне – непрыдуманая гісторыя Купалаўскага тэатра, якому актрыса аддала ўсё жыццё.

Старонкі календара: май–чэрвень 2002

Май

1

60 гадоў з дня нараджэння **Міхаіла Самуілавіча Басалыгі**, беларускага мастака-графіка.

2

75 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Уладзіміравіча Кудрэвіча**, беларускага акцёра, заслужанага артыста Беларусі.

3

75 гадоў з дня нараджэння **Рыгора Дзяменцьевіча Лазарэвіча**, беларускага дзеяча самадзейнага мастацтва, заслужанага работніка культуры Беларусі.

8

75 гадоў з дня нараджэння **Юрыя Уладзіміравіча Сідарава**, рускага акцёра, народнага артыста Беларусі.

9

75 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Пятровіча Назарэнкі**, беларускага мастака-жывапісца і педагога.

15

120 гадоў з дня нараджэння **Уладзіслава Іосіфавіча Галубка** (сапр. Голуб) (1882 - 1937), беларускага пісьменніка, рэжысёра, акцёра, мастака, народнага артыста Беларусі.

18

Міжнародны дзень музеяў.

75 гадоў з дня нараджэння **Леаніда Ісідаравіча Шакінкі** (1927 - 1996), беларускага мастака-графіка.

60 гадоў з дня нараджэння **Эльвіры Паўлаўны Пазняк**, беларускага мастака дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва.

19

75 гадоў з дня нараджэння **Ганны Сцяпанаўны Осіпавай**, беларускага мастака лакавага мініяцюрнага роспісу.

50 гадоў з дня нараджэння **Веніяміна Самуілавіча Маршака**, беларускага мастака тэатра, плакатыста.

20

60 гадоў з дня нараджэння **Міхаіла Фёдаравіча Галкоўскага**, беларускага спевака, заслужанага артыста Беларусі.

22

60 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Васільевіча Уродніча**, беларускага мастака-жывапісца, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі.

25

50 гадоў з дня нараджэння **Аляксандра Браніслававіча Смольскага**, беларускага кампазітара.

27

70 гадоў з дня нараджэння **Анатоля Вікенцьевіча Сабалеўскага**, беларускага тэатразнаўцы, крытыка, літаратуразнаўцы і педагога.

50 гадоў з дня нараджэння **Галіны Майсееўны Сідарэвіч**, беларускага мастака дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва.

Чэрвень

1

75 гадоў з дня нараджэння **Васіля Іванавіча Васільева**, беларускага мастака-жывапісца і педагога.

6

50 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Уладзіміравіча Іванова**, беларускага артыста балета, народнага артыста Беларусі.

8

70 гадоў з дня нараджэння **Барыса Сцяпанавіча Чудакова**, ваеннага дырыжора, заслужанага артыста Беларусі.

11

60 гадоў з дня нараджэння **Яраслава Фёдаравіча Пятрова**, беларускага спевака, народнага артыста Беларусі.

12

75 гадоў з дня нараджэння **Лілії Сцяпанаўны Драздовай**, беларускай і рускай актрысы, заслужанай артысткі Беларусі, народнай артысткі Расіі.

60 гадоў з дня нараджэння **Льва Рыгоравіча Аганава**, беларускага скульптара.

13

50 гадоў з дня нараджэння **Аляксандра Адамавіча Квяткоўскага**, беларускага мастака-жывапісца.

15

70 гадоў з дня нараджэння **Яўгена Георгіевіча Карабушкіна**, беларускага мастака-жывапісца.

16

50 гадоў з дня нараджэння **Віктара Мікалаевіча Ярэські**, беларускага мастака – жывапісца і плакатыста.

20

60 гадоў з дня нараджэння **Сяргея Фёдаравіча Давідовіча**, беларускага мастака.

50 гадоў з дня нараджэння **Віктара Іванавіча Хмыза**, беларускага мастака – жывапісца і графіка.

21

50 гадоў з дня нараджэння **Вольгі Аляксееўны Санковай**, беларускага мастака афармленчага і дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва.

22

50 гадоў з дня нараджэння **Станіслава Мікалаевіча Рабашчука**, беларускага мастака.

23

60 гадоў з дня нараджэння **Алісы Канстанцінаўны Мароз**, беларускай мастачкі.

29

50 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Сяргеевіча Калядкі**, беларускага дырыжора, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі.

Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор і дакладнасць прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі.

Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў.

Матэрыялы, якія дасылаюцца ў рэдакцыю, павінны быць надрукаваны на машынцы праз два інтэрвалы ў двух экземплярах. Дасланыя матэрыялы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца.

У выпадку паліграфічнага браку звяртацца ў друкарню выдавецтва "Беларускі Дом друку".

Набрана і звярстана на абсталяванні, атрыманым па гранту Беларускага фонду Сораса.

Падпісана да друку з арыгінал-макета 29.10.2002. Фармат 60x90 1/8. Друк афсетны. Ум. друк. арк. 7,00. Ул.-выд. арк. 8,68. Тыраж 625. Зак. 598.

Рэспубліканскае унітарнае прадпрыемства "Выдавецтва "Беларускі Дом друку". 220013, Мінск, пр. Ф.Скарыны, 79.

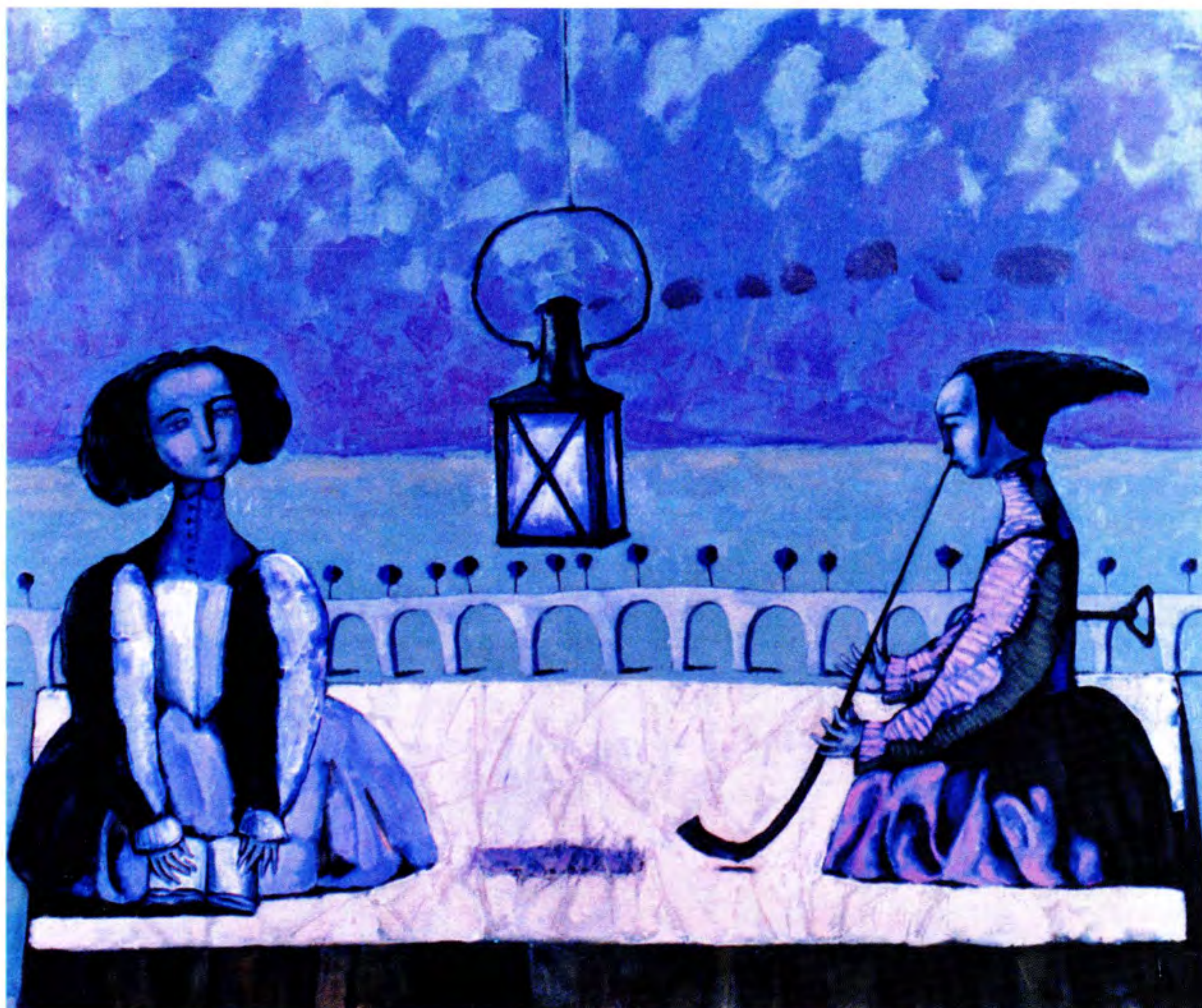
Уладзімір Мурахвер. Гратэск. Каляровае шкло, гута, ліццё на форму, 1985.

Уладзімір Мурахвер. Песня. Каляровае шкло, маліраванне, 1990.

Індэкс 74958

5–6'2002

МАСТАЦТВА



Аляксандр Дзямідаў. Лялькі. Алей, 1995. 80x90.

ISSN 0208–2551. Мастацтва. 2002. № 5–6. 1–56.